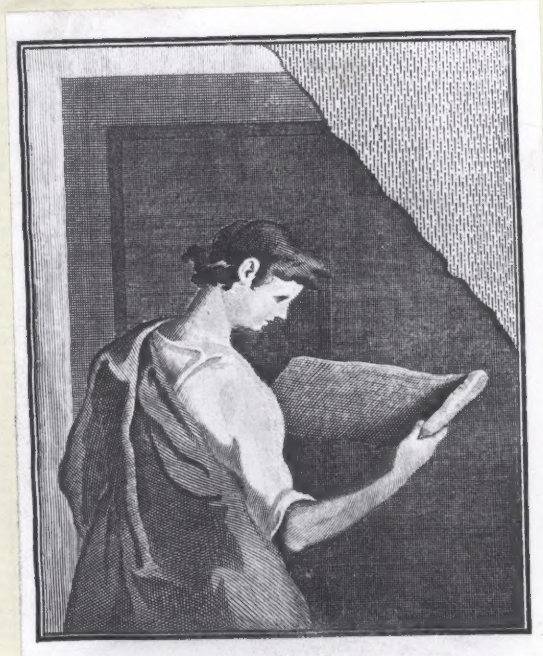




REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT.

REDIGIRT

VON

DR. HUBERT JANITSCHEK,

PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN STRASSBURG I/E.

XIV. Band.

BERLIN UND STUTTGART.

VERLAG VON W. SPEMANN.

WIEN, GEROLD & Co.

1891.

PHOTOMECHANISCHER NACHDRUCK

WALTER DE GRUYTER & CO., BERLIN [illegible]

Archiv-Nr. 38 48 680

Printed in the Netherlands

Inhaltsverzeichniss.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Litteraturbericht.

Notizen.

Zu Nikolaus Manuel S. 167. 266. — Die Goslarer Rathhausgemälde stammen nicht von Michel Wolgemut S. 261. — Die Zwetler Handschrift von Rabanus

Raphael und Timoteo Viti.
Nebst einem Ueberblick über Raphael's Jugendentwicklung.

(Aus Anlass von Koopmann's Raphael-Studien.)

Von **W. v. Seidlitz.**

Eine Kritik von Koopmann's [1]) Ansicht über Raphael's Jugendentwicklung liesse sich nur in der Form einer vollständigen Gegendarstellung liefern, da bei diesem Gegenstande jede Abweichung in Bezug auf Einzelheiten bestimmend auf den gesammten weiteren Verlauf der Darstellung einwirkt; der Meinungsverschiedenheiten aber bei der Schwierigkeit des Problems naturgemäss viele entstehen.

So seien denn hier nur zwei Behauptungen des übrigens mit warmer Hingabe geschriebenen Buches, als den Widerspruch in besonders hohem Grade herausfordernd, hervorgehoben und beleuchtet.

Die eine dieser Behauptungen — die nicht Koopmann angehört, sondern von ihm aus Morelli's Schriften herübergenommen worden ist — besteht darin, dass Raphael, bevor er um 1500 zu Perugino gekommen, durch Timoteo Viti in Urbino beeinflusst worden sei und dass der Traum des Ritters, die Grazien und der hl. Georg des Louvre unter diesem Einfluss und noch vor der perusiner Zeit entstanden seien.

Da Morelli die beiden letztgenannten Bilder vorsichtigerweise nicht dieser Zeit, sondern erst einer späteren zuweist, so sei von ihnen hier vorläufig abgesehen.

Worauf gründet sich nun die Annahme, dass der Traum des Ritters durch Timoteo beeinflusst und daher früh entstanden sei? Lediglich auf die Annahme, dass Timoteo's Madonna mit den Heiligen Vitalis und Crescentius in der Brera (abgebildet bei Koopmann Nr. 2), die einen ausgesprochen raphaelischen Charakter tragen soll, bald nach dessen im Jahre 1495 erfolgter

---

[1]) Dr. W. Koopmann: Raffael-Studien mit besonderer Berücksichtigung der Handzeichnungen des Meisters. Mit 36 Abbildungen. Marburg, H. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, 1890. gr. 4°.

Rückkehr von Bologna nach Urbino entstanden sei. Da zu dieser Zeit der zwölfjährige Raphael nicht im Stande gewesen sei, irgend welchen Einfluss auf Timoteo auszuüben, der Traum des Ritters aber, wie behauptet wird, eine grosse Verwandtschaft mit dieser Madonna habe, überdies in nichts an Perugino erinnere, dagegen noch — wie weiter behauptet wird — von einer gewissen Kindlichkeit zeuge, so ergebe sich die Schlussfolgerung von selbst, dass das Bildchen unter dem Einfluss Timoteo's daher noch während des letzten Lustrums des 15. Jahrhunderts in Urbino entstanden sein müsse.

Nach dieser Lehre soll Raphael später, nachdem er den verderblichen Einfluss Peruginos wieder abgeschüttelt, also erst etwa von 1504 an, zu dieser guten frühen, nicht etwa ihm sondern dem Timoteo angehörenden Manier wieder zurückgekehrt sein: da »erscheint wieder die Costa-Timoteosche breite Hand in den Bildern des jungen Raphael, sowie auch die Fleischtöne klarer, die Schatten statt schwarz wieder grau werden« (Lermolieff, Deutsche Galerien S. 351); in Bezug auf die Hände auf dem Traum des Ritters wird angemerkt, dass sie hier noch nicht »jene auffallenden Zeichenfehler hätten, welche zum Theil dadurch entstanden seien, dass Raphael die Schwächen von Peruginos Hand fühlte, dass es ihm aber nicht gelang, sie zu verbessern« (Koopmann S. 20); was ihm erst viel später geglückt sein soll. Da Timoteo durchaus als sein Lehrer gelten soll, wird Raphael nicht einmal die unnachahmliche Kindlichkeit des Gesichtsausdrucks auf diesem Bilde als Eigenthum belassen: »derselbe müsste raphaelesk genannt werden, wenn dieser Ausdruck nicht auf dem Gesichte des hl. Vitalis von Tim. Viti schon ausgeprägt wäre« (Koopmann ebendort).

Alle diese unserem Gefühl wie unserer Erfahrung ins Gesicht schlagenden Folgerungen ergeben sich naturgemäss aus der Annahme, dass Raphael den Traum des Ritters vor seiner perusiner Zeit gemalt habe und dass er darin nicht seine eigene Sprache, sondern die eines anderen Meisters, und zwar die des Viti, geredet habe.

Was nun die Verwandtschaft dieses Bildes und der Vitischen Madonna betrifft, so ist das eine Jdee, deren Aufrechterhaltung in früheren, die Kunstwerke weniger scharf ins Auge fassenden Zeiten wohl hätte erklärt werden können, die aber jetzt nicht so zahlreiche Anhänger gefunden haben dürfte, wenn nicht durch Morelli das Interesse von dem künstlerischen auf ein logisches Moment übergeleitet worden wäre.

Morelli selbst hebt hervor (Deutsche Galerien S. 346), dass Viti in dem Brera-Bilde »noch ziemlich von der Art und Weise seiner Lehrmeister Francia und Lor. Costa beeinflusst sei; der musicirende Engel erinnert an Costa, die Heiligen Crescenzio und Vitalis an Francia, während gerade die reizende Gestalt des Vitalis dazu beigetragen haben dürfte, dass dies Bild als ein Werk Raphaels betrachtet worden ist«, wie das früher geschah. Koopmann andererseits gibt (S. 18) zu, dass Viti in einem so bezeichnenden einzelnen Punkte, wie der Bildung der Hände, Raphael nicht zum Vorbild gedient haben könne. »Timoteo,« sagt er, »erweist sich als der schwache Meister, welcher er in der That ist, indem er seine Hände verschieden zeichnet, die linke Hand des Vitalis hat

stumpfe Finger und die Hände und Finger des Crescentius sind in der Verkürzung so wenig wie in ihrer ganzen Haltung gelungen.«

Trotzdem soll er Raphaels Entwicklung beeinflusst haben — weil angenommen wird, dass er das betreffende Bild zu einer Zeit gemalt habe, da Raphael noch nicht im Stande gewesen sei, etwas Aehnliches hervorzubringen. Das ist, selbst wenn die Verwandtschaft der Kunstweisen beider Meister als eine ausgemachte Thatsache anzunehmen wäre — was aber durchaus nicht zugegeben werden kann und wogegen die eben angeführten eigenen Worte der Verfechter dieser Ansicht zeugen — doch immer nur eine rein logische Schlussfolge, bei der alles auf die Richtigkeit der Voraussetzungen ankommt. Und diese Voraussetzungen erweisen sich bei näherer Betrachtung als auf völlig schwachen Füssen stehend.

Derselbe Vasari, dessen Viti-Biographie nach Morellis überzeugenden Ausführungen (Deutsche Galerien S. 331 ff.) sich als durchaus unzureichend erweist, wird hier als Zeuge dafür angerufen, dass Viti das Brerabild sehr bald nach dem Jahre 1495 gemalt habe. Vaseri nämlich sagt (Ausg. Milanesi IV, 494): Tornato dunque alla patria (aus Bologna, wo er bei Francia gelernt) già uomo di ventisei anni, vi si fermò per alquanti mesi, dando bonissimo saggio del saper suo; perciocchè fece la prima tavola della Madonna nel duomo . . . (das Brerabild) . . . Appresso dipinse un' altra tavola . . . (die hl. Apollonia in S. Trinita in Urbino). Da er nun das Todesjahr Viti's annähernd richtig auf 1524 angibt — Viti starb 1523 — und ihn ein Alter von 54 Jahren erreichen lässt, wonach er um 1469 geboren sein müsste, so ergäbe sich ihm als die Zeit, da der sechsundzwanzigjährige Timoteo seine Wirksamkeit in Urbino begann, richtig das Jahr 1495, wie es auch durch andere Zeugnisse bestätigt wird.

Dabei wird aber ganz übersehen, dass er unmittelbar darauf also fortfährt: Per queste opere ed alcune altre, delle quali non accade far menzione, spargendosi la fama ed il nome di Timoteo, egli fu da Raffaello con molta instanza chiamato a Roma u. s. w. Mag nun Timoteo (in den Jahren zwischen 1508 und 1518) nach Rom gegangen sein oder nicht: der Ansicht Vasari's nach ist das geschehen; und da wird Vasari doch nicht die Berufung dorthin mit der Anfertigung von Gemälden in Zusammenhang bringen, die mehr als zehn Jahre vor diesem frühesten, Vasari jedenfalls gegenwärtigen Termin (1508) entstanden wären. Einem Künstler wie Vasari standen sicherlich die inneren künstlerischen Bezüge zwischen gewissen Meistern und deren Schöpfungen klarer vor Augen, als die rein chronologischen Thatsachen. Es liegt daher die Annahme durchaus nahe, dass er sich gar nicht erst ausgerechnet hat, in welchem Jahre Viti nach Urbino zurückgekehrt sei; die Kenntniss seines damaligen Alters genügte ihm vollständig und weiterhin kam für ihn nur die Beziehung zu Raphael in dessen römischer Periode in Betracht. Beide Thatsachen verknüpfte er mit einander und zwar offenbar mit dem Endzweck, zu zeigen, dass Viti vor der Berührung mit Raphael, also zur Zeit der Entstehung der beiden von ihm genannten Bilder, anders gemalt habe als nach dieser Berührung, was auch aus dem Anblick der Werke selbst hervorgeht,

denn die Breramadonna z. B. trägt noch, nach dem Eingeständniss Morelli's wie Koopmann's, durchaus den Charakter der Bologneser Schule, während die Empfängniss der Maria im Beisein des hl. Johannes d. T. und Sebastian (gleichfalls in der Brera) bereits jenen Stil zeigt, den man als den der römischen Schule Raphael's bezeichnen kann.

Die ganze Annahme von der frühen Entstehung der Madonna mit den Heiligen Vitalis und Crescentius hätte übrigens dem Anblick des Bildes selbst gegenüber gar nicht aufkommen dürfen, denn dieses weist schon durch seine Costüme durchaus auf das 16. Jahrhundert und zwar weit mehr auf die zweite als auf die erste Hälfte seines ersten Jahrzehnts. Den viereckigen Halsausschnitt des Obergewandes bei den Männern, die vorn breiten Schuhe findet man m. W. noch nicht auf Pinturicchio's in den Jahren 1503—1506 entstandenen Sieneser Fresken, die gerade auf die Darstellung solcher Aeusserlichkeiten grosses Gewicht legen; auf den Fresken des Heliodorszimmers von 1512—14 dagegen treffen wir sie, sowie den gefälteten unteren Theil des Rocks bereits an. In die Zwischenzeit, also etwa um 1510, muss somit das Brerabild fallen, und hiermit stimmt auch der Umstand, dass es in seinem Charakter den frühen Schöpfungen eines Andrea del Sarto einerseits und eines Sodoma andererseits verwandt ist, die beide um 1510 als selbständige Künstler auftraten.

Damit wird aber die Lehre von Raphael's Schülerschaft bei Timoteo hinfällig; es besteht daher auch durchaus kein Grund, den Traum des Ritters in eine Zeit zu versetzen, von der sich gar kein Uebergang zu Raphael's peruginesker Periode finden lässt. Der Beginn seiner künstlerischen Thätigkeit bleibt dann freilich in das alte Dunkel gehüllt; das reizende Bildchen aber kommt an den Platz, wo es sich ungezwungen einfügen lässt, nämlich an den Anfang seiner eigentlichen selbständigen Florentiner Periode, da er den Einfluss Perugino's bereits völlig überwunden hatte (um 1505—1506).

Die zweite Behauptung Koopmann's, gegen die ich mich zu wenden habe, besteht darin, dass eine ganze Reihe von Zeichnungen ausdrücklich auf Grund von Zeichenfehlern als Jugendarbeiten Raphael's in Anspruch zu nehmen seien (S. 29, 32, 42, 50). Fehler laufen ja bei jedem, auch dem grössten Künstler mit unter: aber nur bei untergeordneten, mechanischen Naturen können sie als Merkmal der Zuschreibung verwendet werden. Bei einem grossen Meister, und stecke er noch so sehr in den Anfängen seiner Entwicklung, lassen sie sich in solcher Weise nicht verwerthen. Von den so dem Raphael zugeschriebenen Blättern kann ich übrigens auch nicht eines als echt annehmen und bedaure, dass Koopmann, der doch glücklicherweise wenigstens das Venezianische Skizzenbuch für Raphael ganz ausser Betracht lässt, ihm ausser den übrigen bekannten, von Alters her fälschlich unter seinem Namen gehenden Zeichnungen auch noch ein paar weitere, meines Wissens ihm bisher nicht zugeschriebene, aufbürdet (Abb. 19 und 20).

Auf eine nähere Auseinandersetzung mag ich mich nicht einlassen, da Gründe bei rein stilkritischen Fragen meist doppeldeutiger Natur sind: sie lassen sich, je nach dem Standpunkt, den man einnimmt, eben so gut für

wie gegen eine Behauptung verwenden. In solchen Fällen gilt es, die nicht voreingenommenen Gegner durch eine richtige Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Werke zu überzeugen. Ich führe desshalb die in Frage kommenden Zeichnungen einfach nur an.

Ob die Madonna mit den beiden Heiligen in der Albertina (Br. 134, Koopmann, Abb. 15) Pinturicchio angehört oder nicht, weiss ich nicht; dagegen halte ich mit Morelli die lesende Madonna im Louvre (Br. 250, K. 27), sowie die aussergewöhnlich milde und anmuthige Madonna im Städel'schen Institut (K. 21) für Werke Pinturicchio's, und glaube das auch von der hl. Katharina in Florenz (Br. Perugino 540, K. 19) und dem hl. Franciscus daselbst (Br. desgl. 541, K. 10). Wegen weiterer Zeichnungen Pinturicchio's, die Raphael zugeschrieben worden sind, sei auch Lermolieff's Aufsatz in der Lützow'schen Zeitschrift von 1887 verwiesen.

Das Doppelblatt in Berlin mit den Compositionen der Madonna Terranuova und der Madonna Connestabile (K. 16 u. 17) kann ich mich nicht entschliessen, ohne weiteres Perugino selbst zuzuschreiben; die Madonna im Britischen Museum (Br. 86, K. 18) mag aber sein Werk sein. Zu den von Morelli ihm zugewiesenen Blättern kann ich noch zwei Federzeichnungen in Grossfolio, bei J. C. Robinson, je einen stehenden Evangelisten darstellend, anführen, die unter Raphael's Namen gehen (Photographien im Berliner Kupferstichcabinet). Uebrigens halte ich auch den von Koopmann (Abb. 11) für Raphael in Anspruch genommenen Apoll und Marsyas im Louvre für einen schönen Perugino aus dem letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts.

Bologneser Charakter tragen das schöne Jünglingsbildniss — das aber ein zu kurzes Kinn zeigt, um Raphael darstellen zu können — in Oxford (Br. 13, K. 1), das Brustbild der hl. Katharina daselbst (Br. 14), das Mädchenbildniss bei M. Malcolm (K. 31), sowie die beiden Frauenköpfe in Lille (Br. 63 und 83). Diese Arbeiten mögen von Timoteo Viti sein.

Die Bogenschützen in Lille endlich (Br. 64, K. 4) kann ich gleichfalls nicht als ein Werk Raphael's hinnehmen, wenn ich auch nicht im Stande bin, anzugeben, wer es gemacht haben könnte.

Wer Zeichnungen, wie die genannten, für Arbeiten Raphael's hält, der sieht sich vielfach genöthigt, schwächere Blätter, die mit irgend einem wenn auch nur annähernd datirbaren Gemälde in Beziehung stehen, später anzusetzen, als andere, die wesentlich freier und richtiger behandelt sind, aber wegen einer ebensolchen und zwar allgemein anerkannten Beziehung in eine frühere Zeit versetzt werden müssen, was sich mit Koopmann's bei Gelegenheit des Venezianischen Skizzenbuchs gemachter ganz richtigen Bemerkung (S. 14), dass »kein Künstler, am wenigstens ein hochbegabter, zweimal von vorn anfangen könne«, durchaus nicht in Einklang bringen lässt. Reisst man gar Zeichnung und Gemälde auseinander und trennt sie durch einen Zeitraum von mehreren Jahren, so geräth man in das Gebiet der Unwahrscheinlichkeiten, abgesehen davon, dass bei einem wirklich bedeutenden Künstler die Annahme einer anfänglichen Zeit stärkster Unselbständigkeit — in diesem Fall einer bedingungslosen Abhängigkeit von Perugino und das bei einem Genie von

bereits 17 bis 18 Jahren — und eines darauf folgenden plötzlichen Durchbruchs der Eigenart mehr als gewagt ist.

Hier sei noch der Wunsch zum Ausdruck gebracht, dass doch recht bald eines unserer zahlreichen kunsthistorischen Seminare sich entschliessen möge, ein raisonnirendes Verzeichniss der unter Raphael's Namen gehenden Braun'schen Photographien auszuarbeiten und in Druck zu geben. Nicht etwa unter Anwendung selbständiger Kritik, denn das könnte nur ein Einzelner unternehmen: sondern bloss in Form einer Zusammenstellung aller in der zahlreichen Litteratur über jedes einzelne Blatt geäusserten Bemerkungen; und nicht in irgend einer systematischen, immer mehr oder weniger der Willkür unterworfenen Ordnung, sondern einfach nach der Reihenfolge von Braun. Die von Braun nicht reproducirten Blätter könnten dann hinten angefügt werden.

Das Material ist namentlich in den letzten zehn Jahren so angewachsen, dass nur noch ein Raphael-Specialist es völlig beherrschen kann. Die Frage nach Raphael's Jugendentwicklung, der eine solche Arbeit in erster Linie entgegenkommen würde, ist aber eine so interessante und wichtige, dass jeder Forscher und Liebhaber in den Stand gesetzt werden sollte, ihr näher zu treten.

Im Anschluss an das Vorhergehende hatte ich schon eine sehr ausführliche Darstellung meiner Ansicht über Raphael's Jugendentwicklung niedergeschrieben, sah mich jedoch dann veranlasst, auf den Verbrauch weiterer Druckerschwärze zu verzichten, da ich gewahrte, dass ich dabei, von wenigen Ausnahmen abgesehen, im Ganzen zu demselben Ergebniss gelangt war, das Passavant schon vor fünfzig Jahren veröffentlicht hatte.

Ich begnüge mich daher damit, hier die betreffenden Passavant-Nummern 1—55 nach der französischen Ausgabe, unter Ausschliessung der nicht Raphael angehörenden Werke und mit Angabe der wenigen Abweichungen, hinzusetzen. So lange man über diese Fragen der Zeitfolge noch nicht einig ist, bringt ein Eingehen aus Raphael's künstlerischer Eigenart wenig Nutzen.

Passavant 6, der Gekreuzigte in der Sammlung des Earl of Dudley, ist die früheste Schöpfung Raphael's, die wir kennen. 1501 oder eher noch **1502**, nicht 1500, wo er eben erst in Perugino's Werkstatt getreten war. Der Zusammenhang mit der Albertina-Zeichnung, die den Charakter einer späteren Zeit trägt, erscheint fraglich.

Derselben frühen Zeit dürften die Zeichnungen: Louvre, Braun 246, Pass. 333, sitzender Evangelist, und Oxford, Br. 12, ein Betender, angehören.

Ferner das Bildniss eines jungen Mannes in Pest. Fehlt Passavant.

Die Madonna Diotalevi. Passavant 274.

Die Zeichnung der Madonna mit dem Granatapfel, in der Albertina.

7. Madonna Solly. Koopmann gebührt das Verdienst, zwei herrliche Zeichnungen zu diesem Bilde (Abbildungen bei ihm 25 und 26) nachgewiesen zu haben.

Hierauf folgt die Madonnenzeichnung in Oxford, Br. 10, Pass. 486, die jedoch keine Studie zu dem Bilde ist, sondern bereits auf die Zeit weist, da

die ehemals Timbal'sche Zeichnung im Louvre, Madonna mit Sebastian und Rochus, entstand. Letzteres Blatt bei Koopmann 33 abgebildet.

10. Madonna mit dem hl. Hieronymus und Franciscus. Wohl erst unmittelbar nach dem Folgenden gemalt.

11. Die Krönung Mariens. 1503.

Männliches Bildniss der Galerie Borghese. Fehlt bei Passavant. Abgebildet in Minghetti's Raphael.

Hierher ist der hl. Sebastian, P. 16, zu setzen, der jedenfalls vor dem Sposalizio entstanden ist.

In dieser Zeit mögen auch die beiden Zeichnungen in Oxford zu Pinturicchio's Sieneser Fresken entstanden sein: Die vier Soldaten, Br. 33, P. 530, Robinson 14, und die zwei stehenden Jünglinge, P. 531, Rob. 15.

12. Madonna Connestabile; vielleicht erst gleich nach dem Sposalizio.

13, siehe hinter 30.

15. Das Sposalizio. Datirt 1504.

Zeichnung eines Frauenkopfs, Lille, Br. 48, Pass. 411 b.

16, siehe hinter 11.

18. Der hl. Georg, im Louvre.

19. Der hl. Michael.

Hierher dürfte das Selbstbildniss der Uffizien, P. 41, gehören.

21, siehe hinter 31.

22. Madonna Terranuova.

Zeichnung eines Kinderturniers, beim Herzog von Aumale. Br. 118, Pariser Ausstellung von 1879.

23, siehe hinter 32.

24. Madonna Ripalda, zur Zeit im South Kensington Museum. Um 1505, doch wohl erst unmittelbar nach dem Folgenden ausgeführt.

26. Madonna Ansidei. 1505.

27. Der Schmerzensmann, in Brescia. Vielleicht schon zur Zeit des Sposalizio entstanden.

29. Die Freske von S. Severo. Gegen Ende 1505.

30. Madonna del Cardellino.

Der Traum des Ritters. P. 13.

In den nun folgenden Bildern erscheint der Einfluss Perugino's vollends abgestreift.

31. Madonna im Grünen.

Madonna del Granduca, P. 21.

32. Madonna Tempi.

Die kleine Madonna des Earl of Cowper, P. 23.

33. Die hl. Familie mit dem Palmbaum.

34. Bildnisse Angelo Donis und seiner Frau.

Die Zeichnungen nach Michelangelo's David im Britischen Museum, Br. 79, und in Lille, Br. 88.

37. Der hl. Georg, in St. Petersburg. 1506.

39. Madonna Orleans.
41, siehe hinter 19.
42. Die drei Grazien.
45. Madonna Canigiani, wohl erst nach P. 46.
Die Belle Jardinière, P. 53, 1507.
46. Heil. Familie mit dem Lamm.
47. Heil. Katharina.
48. Grablegung. 1507.
51. Die grosse Madonna des Earl of Cowper. 1508.
52. Madonna Colonna.
53, siehe hinter 45.
54. Madonna del Baldacchino.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XIV.

München.

Königl. Bayerische Hof- und Staatsbibliothek.

Eine grosse Anzahl der seltensten Blätter, welche sich in Handschriften oder Incunabeln fanden, gelangte nach und nach an das Kupferstichcabinet. Die hier aufgeführten Stiche sah ich zuletzt im Juni 1888 in der Staatsbibliothek. Es wäre sehr dankenswerth, wenn auch sie dem Cabinet überwiesen werden könnten, wo sie leichter aufzufinden und neben anderen gleichartigen Blättern der Forschung nutzbringender sein würden, als in den Deckeln der Manuscripte und Druckwerke. Zur leichteren Auffindung der Blätter ist die Bibliotheksnummer des Codex, in dem sie sich finden, jedesmal hinter der Ordnungsnummer in Klammern beigefügt.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister von 1462.

1. (Rar. 24.) Die hl. Dreifaltigkeit. P. II. 17. 18. und 62. 177. Vergl. Lehrs, Spielkarten p. 1. und 40; Kunstfreund 1885. Sp. 145. und Der Meister mit den Bandrollen 30. 3. Nachstich von Hess bei Dibdin, A bibliographical antiquarian and picturesque tour in France and Germany, London 1821. III. p. 278 nach dem Exemplar der Staatsbibliothek und Lichtdruck bei Schmidt, Incunabeln, Taf. XI. Nr. 28. nach dem Abdruck des Kupferstichcabinets in München. Der Stich findet sich in einem alten Buchdeckel aus der Bibliothek des Klosters Buxheim. Der tiefschwarze Druck ist besser als bei dem Exemplar des Kupferstichcabinets. Einzelne Theile wie die Krone und Mantelbordüre sind mit derselben dicken rothen Farbe bemalt, die für die in meinen Spielkarten facsimilirte Inschrift benutzt wurde.

2.* (Cgm. 403.) Die nackte Frau mit der Rose. Kunstfreund 1885. Sp. 150. Der Stich findet sich zusammen mit Nr. 7 im vorderen Deckel einer Handschrift des 15. Jahrhunderts: »Griseldis, Melibeus und Prudentia« eingeklebt.

Wilhelm Schmidt[1]) corrigirt die von mir im Kunstfreund ungenau wiedergegebene Legende. Dieselbe lautet: Set ale her_czo wor Ich disse rose hin do. Er bestätigt meine Zuschreibung des Blattes an den Meister von 1462 und hält den Stich für eine gegenseitige Copie nach einem verschollenen Original des Spielkarten-Meisters. Daraus wäre, wie er weiter ausführt, auch das »zo« (zu) und das »do« (thun) erklärt bei der sonst oberdeutschen Inschrift: der Copist übertrug die ursprünglich niederdeutsche Schrift in sein heimatliches Oberdeutsch, liess jedoch bei dem Reim die kölnischen Formen.

3.* (20 Inc. c. a. 3478.) Der König von Frankreich. Ein König mit langem Bart und Haar, auf dem Haupt die von einem Wulst umgebene Krone, sitzt mit gekreuzten Beinen auf einem breiten mit grossem Kissen bedeckten Thron ohne Lehnen. Er trägt einen reich gezaddelten gürtellosen Rock und zeigt auf das Scepter in seiner Rechten. Vor den Stufen des Thrones unter dem linken Fuss des Königs befindet sich das französische Lilienwappen. 120 : c. 100 mm. Pl. Die oberen Ecken der Platte sind stark abgerundet. Unbeschrieben.

Dieser interessante Stich ist eine Copie nach dem Rosen-König des Meisters der Spielkarten (L. 5. 3. und 25. 59.) mit Hinzufügung des Bartes und des Scepters an Stelle des Ringes in der rechten Hand des Königs, sowie des Lilienwappens vor den Thronstufen. Die letzteren sind an ihrer verticalen Fläche mit einem wellenförmigen Linearornament überzogen, ganz wie beim Thron der Dreifaltigkeit desselben Stechers, der ebenfalls einer Spielkarte, nämlich dem Thier-König L. 24. 31. entlehnt ist[2]).

Das Blatt findet sich in einer Ausgabe von Robertus Gagninus de origine et gestis Francorum compendium. Lugduni 1497, aus Hartmann Schedel's Besitz. Derselbe hat nach seiner Gewohnheit einzelne Stellen bemalt, und zwar die Lippen roth, das Wappen blau und gelb und Krone und Scepter ebenfalls gelb. Den auf das Vorsatzblatt geklebten Stich umgab er mit einer zinnoberrothen Bordüre und schrieb darüber: VIVE · LA · ROIJ ·:~ und darunter CRISTIANISSIMVS REX · FRANCIE ·:~ in rothen Capitalbuchstaben mit blauen Initialen. Auf der Rückseite steht ebenfalls von Schedel's Hand eine Notiz mit dem Datum: Mill. CCCCXCIIII (1494). Wenn das Vorsatzblatt nicht älter als das Buch ist, muss es wohl XCVII oder XCVIII heissen.

Meister ∘ E ∘ S ∘

4. (Clm. 14790.) Die kleine Madonna von Einsiedeln. B. VI. 18. 36. Holzschnitt bei Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte II. p. 327. Fig. 619. Lichtdruck im Katalog Durazzo. Hochätzung in der Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV. (1889.) p. 168. Fig. 1.

Der wohlerhaltene, schöne Abdruck findet sich eingeklebt auf Fol. 211 einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst XXIV. p. 169.

---

[1]) Repertorium X. p. 127.

[2]) Vergl. Kunstfreund 1885. Sp. 145 und ff.

(4a.) (Clm. 716.) Der Heiland. Gegenseitige Copie nach B. VI. 21. 50. Dieser von Passavant (II. 149. 26.) erwähnte Stich befand sich ursprünglich in dem Schedel'schen Sammelband auf p. 1d verso. Jetzt bewahrt ihn das Kupferstichcabinet, und an seiner Stelle ist ein moderner Nachstich von Matthias Schmidt eingeklebt, der als ehemaliger Vorstand des Cabinets auch vier Blätter von Jacopo de Barbarij aus derselben Handschrift durch selbstgefertigte Facsimiles ersetzte, während er die Originale dem Kupferstichcabinet einverleibte.

Da in dem Schedel-Codex die eingeklebten Stiche nicht als Copien, sondern als Originale aufgeführt sind, war ich im Frühjahr 1887, als mir der kostbare Band zu Händen kam, sehr erstaunt, von der Copie nach dem Christus des Meisters E S nicht das Original, sondern die nach meinen Notizen offenbar moderne Aftercopie eingeklebt zu finden, welche im Münchener Cabinet neben dem Original bewahrt wird und sich von diesem durch das Fehlen der Stichelkratzer ausserhalb der Einfassung, sowie durch die etwas kleineren Maasse (154 : 72 mm. statt 155 : 73 mm. Einf.) unterscheidet. W. Schmidt klärte dann den Sachverhalt auf. (Vergl. meine Bemerkungen im Repert. X. 265. Anm. 30.)

Für die Datirung der echten alten Copie ist der Umstand nicht unwichtig, dass sie in dem 1504 gebundenen Codex Schedel's gefunden wurde.

5.* (Clm. 472.) Wappen-Sieben aus dem grösseren Kartenspiel. L. p. 15. Sieben Wappenschilde: in der Mitte drei unter einander aufrecht stehend, links und rechts je zwei nach der Mitte zu geneigt. Es sind die Wappen der sieben Kurfürsten, nämlich: in der Mitte zu oberst: Mainz (gevierter Schild: Feld 1 und 4 das Mainzer Rad, 2 und 3 dreimal getheilt von Roth und Silber), darunter Bayern (gevierter Schild: Feld 1 und 4 der gekrönte Löwe, 2 und 3 die bayerischen Wecken, in der Mitte das Herzschildchen der Kurpfalz [3]). Zu unterst Sachsen (siebenmal getheilter Schild mit dem Rautenkranz). Oben links Trier (Kreuz mit geweecktem Herzschildchen), darunter Böhmen (der zweischwänzige gekrönte Löwe). Oben rechts Köln (Kreuz mit dem Herzschildchen, in dem ein Schrägbalken) und darunter Brandenburg (der Adler). 131 : 83 mm. Pl. Unbeschrieben. W. Fragment. Die Plattenecken sind abgeschrägt.

Diese bisher ganz unbekannte Karte ist mit vollem Papierrand, offenbar nicht als Spielkarte, sondern der sieben Kurfürsten-Wappen wegen zwischen Fol. 12 und 13 einer Nürnberger Chronik von 1488 aus Schedel's Besitz eingebunden. Die Handschrift ist 1504 geschrieben.

Unter den neun Karten der Wappen-Farbe, welche sich in Bologna befinden [4]), fehlt gerade die Sieben, so dass deren Auffindung in München besonders erfreulich ist.

Martin Schongauer.

6.* (Clm. 19870.) Der Auszug zum Markte. Gegenseitige Copie nach B. 88. Nur die Figur des Bauern. 82 : 48 mm. Pl. Unbeschrieben.

---

[3]) Vergl. Lehrs, Spielkarten. p. 11. Anm. 1.

[4]) Zwei, Drei, Fünf, Sechs, Acht, Neun, Unter, Dame, König. Vergl. Zeitschr. f. bild. Kunst XXIV. (1888) p. 16.

Dies zart gestochene Blättchen findet sich mit Roth bemalt in einer Handschrift aus Tegernsee. Oben steht von einer Hand des 16. Jahrhunderts der Name: »Maccolfus vel ezopus«.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Spielkarten.

7.* (Cgm. 403.) Thier-Unter B. aus dem Copien-Spiel. Lehrs 23. 28. Das Blatt befindet sich zusammen mit Nr. 2 im vorderen Deckel der Handschrift: Griseldis, Melibeus und Prudentia eingeklebt. Es ist sehr zart gestochen und nicht retouchirt.

Meister des hl. Erasmus[5]).

8.* (Clm. 14865.) Maria mit dem Leichnam Christi. Die hl. Jungfrau mit über dem Kopf gezogenem Mantel und doppelt umrandetem Scheibennimbus sitzt, mit dem Gesicht etwas nach rechts gekehrt, vor dem offenen Sarg und hält den Leichnam des Sohnes mit Schapel, Lendentuch und Kreuz- und Scheibennimbus auf dem Schooss. Hinter ihr ragt das Kreuz. In einem Rahmen aus drei oder vier Einfassungslinien, der links von den Füssen Christi überschritten wird. 63 : 43 mm. Bl. Unbeschrieben.

Der oben verschnittene Stich findet sich auf Fol. 316. einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg.

9.* (Clm. 14937.) Christus wird dem Volke gezeigt. Aus dem grossen Leben Christi. Lehrs, Kat. des German. Museums 15. i. Vergl. Repertorium XII. 259. (40.) Lichtdruck nach dem Exemplar des Münchener Kupferstichcabinets bei Schmidt, Incunabeln Taf. VI. Nr. 11. Der Abdruck der Staatsbibliothek klebt in einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg.

10—11.* (Clm. 456.) Das Leben Christi. Zwei Blatt aus einer Folge gleich- und gegenseitiger Copien nach der Original-Folge Lehrs, Katal. des German. Museums 15. 15—18. Repertorium XII. 253. 9—48.

Die Darstellungen sind von einem Rahmen aus vier Einfassungslinien mit rhombischem Muster umschlossen.

Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. des German. Museums 62. 45 a. und Zeitschrift f. bild. Kunst XXIII. (1888) p. 147. Die drei mir ausserdem noch bekannten Blättchen dieser Folge sind mit Buchstaben eingeschaltet.

10.* Christus am Oelberg. Gegenseitige Copie nach Lehrs, Kat. p. 15. c. mit Hinzufügung eines Kreuzes über dem Kelch. Der Baum hinter dem Gartenzaun ist belaubt. Am Boden verschiedene Grasbüschel. Oben links das Zeichen II 68 : 48 mm. Einf. 74 : 54 mm. Pl. (Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62 a.)

Das Blättchen klebt im Vorderdeckel der aus Schedel's Besitz stam-

---

[5]) Dieser Stecher, welchen ich früher für einen Nürnberger hielt, und dessen Blätter daher in den vorangehenden Verzeichnissen bei den oberdeutschen Stechern aufgeführt wurden, ist nach neueren Forschungen doch ein Niederrheiner, vielleicht ein Kölner. Vergl. Repertorium XIII. S. 382 fg.

menden Handschrift. Nimben und Kelch sind gelb getuscht und der Raum zwischen Einfassung und Plattenrand mit Blau bemalt.

a.* Christus am Kreuz. Unbeschrieben. Wien, Hofbibliothek.

b.* Die Beweinung Christi. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62. 45 a. Nürnberg.

c.* Die Auferstehung. Unbeschrieben. Wien, S. Artaria.

11.* Christus erscheint der Magdalena. Copie nach Lehrs, Kat. p. 15. Nr. 16. mit Hinzufügung von Grasbüscheln zwischen den fünf Pflanzen. Die Bäume sind belaubt, und Magdalena hat Strahlen im Nimbus. Auf dem Spruchband über Christi Haupt stehen die Worte: maria · ich · dyn · here ·· 67 : 48 mm. Einf. Schmidt, Incunabeln bei Nr. 26. Lehrs, Kat. 62. b.

Der Stich klebt auf Fol. 54 verso derselben Handschrift. Er ist mit Blau, Schmutziggelb und Roth colorirt, der Raum zwischen Einfassung und Plattenrand mit Blau bemalt und von einem breiten Ornamentrahmen in denselben drei Farben umgeben.

12. (Clm. 14951.) St. Johannes Evang. Der Apostel neigt das von einem Scheibennimbus umschlossene Haupt ein wenig auf die linke Schulter und blickt nach rechts. Er hält in der vom Mantel verdeckten Rechten den Kelch mit der Schlange und segnet denselben mit der Linken. 63 : 43 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich zeigt Spuren von Lackroth und Gelb. Er findet sich im Vorderdeckel einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Das Münchener Exemplar ist bis an die innere Einfassungslinie verschnitten und misst daher nur 56 : 35 mm. Bl. Ein zweites besser erhaltenes Exemplar befindet sich in Berlin und stammt aus den Sammlungen Stengel und Nagler.

Aus dieser Folge mit doppelter Einfassung kenne ich noch die Apostel:

a.* Petrus. Lehrs, Kat. des German. Museums 24. 2. Berlin.

b.* Andreas. Lehrs, Kat. des German. Mus. 24. 3. Berlin. Ebenda auch eine unbeschriebene Variante in gestricheltem Rahmen.

c.* Bartholomäus. Unbeschrieben. Berlin.

13. (Clm. 19802.) S. Dorothea. Die Heilige mit einem Stirnband steht etwas gegen links gewendet. Sie fasst mit der Linken ihren Mantel und hält in der Rechten das Blumenkörbchen. 55 : 34 mm. äussere Einf. 75 : 55 mm. Pl. Lehrs, Kat. des German. Mus. p. 15. a.* Aus der Folge von Heiligen in Blumenrahmen. Lehrs, Kat. 14. 10—14.

Der theilweise mit Roth bemalte Stich findet sich auf Fol. 235 einer Handschrift aus Tegernsee. Ein zweites Exemplar besitzt die Sammlung König Friedrich August II. zu Dresden. Es stammt angeblich aus einer Münchener Auction.

14. (Clm. 14951.) S. Ursula. Lehrs, Kat. des German. Mus. 14. 14. aus derselben Folge.

Das Blättchen findet sich in einer Handschrift aus St. Emmeram in Regensburg. Es ist mit Saftgrün, Lackroth und Zinnober colorirt, so dass die Pfeile, ursprünglich nicht sichtbar, erst bei genauerer Untersuchung zum Theil durch Waschen zum Vorschein kamen. Ein zweites Exemplar in Nürnberg.

15. (Clm. 7836.) Die Messe des hl. Gregor. P. II. 233. 159. Weigel und Zestermann II. 393. 470. Schmidt, Incunabeln Nr. 21.) Lichtdruck nach dem Exemplar des Kupferstichcabinets ebenda. Ein dritter Abdruck in Berlin.

Der Stich ist mit Grün, Gelb und Roth colorirt und befindet sich auf Fol. 14 verso einer Handschrift aus Kloster Indersdorf. Wilhelm Schmidt schreibt ihn richtig dem Erasmus-Meister zu, irrt aber, wenn er ihn nach dem gleichen Papier und der schon abgenutzten Platte, sowie der gleichen Grösse für ein Gegenstück zu Nr. 20. St. Michael hält. Jenes Blatt ist sicher von anderer Hand.

Meister der Berliner Passion.

16. (2.° Inc. c. a. 56.) Ornament mit dem Mann, der nach einer Frucht greift. B. X. 63. 8. P. II. 278. 20. Blatt 7 aus der Ornament-Folge B. X. 61. 1—12. P. II. 278. 13—24., die sich complett im Berliner Cabinet und in der Albertina befindet.

Der Stich ist eingeklebt in Petrus de Crescentiis. Augsburg, Schüssler 1471 aus Hartmann Schedel's Besitz. Ein anderes Exemplar befindet sich seit 1872 in der Wiener Hofbibliothek und eine Photographie davon im Oesterreichischen Museum.

Meister mit den Bandrollen.

17. (Clm. 215.) Das Paris-Urtheil. B. X. 41. 5. P. II. 24. 44. W. Scheere mit dem Kreuz. Lehrs [6]) p. 5. Lichtdruck verkleinert bei Dehio, Kupferstiche des Meisters von 1464, und in Originalgrösse bei Lehrs, Taf. III. Fig. 6. Beide nach dem Münchener Abdruck. Ein zweites Exemplar besitzt die Wiener Hofbibliothek.

Der Stich mit breitem Rande fand sich in einem Sammelband aus Schedel's Besitz zwischen Bl. 91 und 93 als Illustration zu der Historia Trojana des Guido Colonna eingeklebt. Er ist auf der rechten Seite doublirt und hat überhaupt etwas Verschwommenes und Unklares. Die Legenden sind wahrscheinlich von Schedel's Hand — wie bei der Apostel-Folge im Münchener Cabinet mit Tinte überzogen.

Tycho Mommsen [7]) sagt über den Codex 215 und die darin befindlichen, neuerdings aber getrennt aufbewahrten Stiche des Bandrollen-Meisters Folgendes:

»Eine Handschrift der Münchener Staatsbibliothek, ein dicker Foliant, war schon 1462 so, wie er jetzt ist, gebunden vorhanden, hatte aber damals zwischen den einzelnen vielen historischen Bruchstücken, Notizen etc. etc. an mehreren Stellen leere Blätter, welche der 1484 verstorbene Dr. med. Hartmann Schedel aus Nürnberg eigenhändig mit Notizen, Copien von Briefen und Actenstücken, seiner Zeit angehörig, ausfüllte. Er pflegte das Datum, wenn er schrieb, darunter zu setzen, und demnach geschahen seine Einträge zwischen 1462 und 1468. Von einer anderen Hand ist eine kurze Chronik bis 1513 ungefähr fortgeführt. — Nun finden sich auch zwei Kupferstiche, welche frei-

---

[6]) Der Meister mit den Bandrollen. Dresden 1886.

[7]) Naumann's Archiv, III. p. 346.

lich insofern nicht gleich mit eingebunden scheinen, als der angeklebte Rand einen Anfangsbuchstaben der Schrift überdeckt hat; aber dieser Anfangsbuchstabe ist in der Weise ergänzt, als sei es von demselben (älteren) Schreiber (der vor 1462 schrieb), oder doch von Hartmann Schedel um 1467 geschehen. Denn später scheint er sich wenig oder gar nicht mit seinem Buche abgegeben zu haben; vermuthlich diente ihm dies als Collectaneen-Heft für seine später in Nürnberg abgedruckte Chronik. Demnach ist es immerhin wahrscheinlicher, dass die Einfügung der Kupferstiche um 1462—1468, als dass sie später geschehen.«

Paul Behaim beschreibt den Stich im handschriftlichen Verzeichniss seiner Kupferstichsammlung von 1618. Es ist dies dasselbe etwas verschnittene Exemplar, das v. Murr [8]) im Cabinet Silberrad zu Nürnberg sah, und das sich jetzt in der Wiener Hofbibliothek befindet. Auch Heinecken [9]) meint wohl den Abdruck bei Silberrad. Er hielt den Stich für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts. Sotzmann [10]) ist der Erste, welcher ihn dem Meister mit den Bandrollen zuschreibt. Mommsen machte dann a. a. O. auf den Zirkel im Schild des Paris aufmerksam, den er für die Marke des Stechers hielt. Passavant folgt ihm darin, aber mit Unrecht, da der Zirkel auf keinem anderen Stich des Meisters vorkommt. Auch das Wasserzeichen hat er nach Mommsen als den Buchstaben g oder y mit einem Kreuz copirt, während es eine Scheere ist.

Meine Datirung des Stiches vor 1467 ist nicht aufrecht zu erhalten, da der Johannes Baptista B. X. 23. 41., von dem die Mehrzahl der Pflanzen und das Bergschloss stammen, älter als der Johannes auf Pathmos des Meisters E S mit dem Datum 1467 ist, während ich in meiner Schrift die Priorität für letzteren in Anspruch nahm.

Die Darstellung dürfte eine der frühesten, vielleicht die früheste in Kupfer gestochene des Parisurtheils sein. Es handelt sich hier um die mittelalterliche Version der Sage, welche richtiger »Der Traum des Paris« genannt wird, wie z. B. der Stich von Virgil Solis B. 110 mit der Aufschrift »Traum Paris« bezeugt. Die drei Göttinnen erscheinen dem von der Jagd ermüdet an einem kühlen Bronnen eingeschlummerten Paris im Traum. Diese Version entstand vermuthlich aus der Schilderung des höfischen Epos, wie sich eine solche im »Liet von Troye« des Herbart von Fritzlar (vor 1210) erhalten hat. Aehnliche Compositionen finden sich im 15. und 16. Jahrhundert häufig mit denselben charakteristischen Beigaben des in voller Rüstung schlafenden Paris, des Brunnens, der meist nicht als einfache Waldquelle, sondern als Zierbrunnen mit mehr oder minder reichem architektonischen Schmuck dargestellt wird, u. s. w. [11]).

Rosenberg kennt nur den vorliegenden und einen von Passavant irrig dem Bandrollen-Meister zugeschriebenen Stich (P. 43.) aus dem 15. Jahrhundert,

---

[8]) Journal zur Kunstgeschichte II. p. 195. 2.

[9]) Neue Nachrichten I. 342. 262.

[10]) Kunstblatt 1850. p. 101.

[11]) Vergl. A. Rosenberg in der Kunstchronik 1873, Sp. 363 und 446.

sowie eine Miniatur aus einer französischen Handschrift vom letzten Viertel des Jahrhunderts. Ich möchte noch auf die sehr hübsche Malerei vom Deckel einer runden Schachtel im Germanischen Museum [12]) hinweisen, welche viel Berührungspunkte mit dem Stich des Bandrollen-Meisters bietet, obgleich sie künstlerisch auf einer weit höheren Stufe steht. Sie findet sich übereinstimmend auch auf einem Lebkuchenmodell in gebranntem und glasirtem Thon im Besitz des Fürsten Fugger-Babenhausen zu Augsburg [13]).

18.* (Clm. 215.) Die zehn Lebensalter. P. II. 25. 45. Lehrs 21. 13. W. gothisches 𝔶 mit dem Kreuz. Verkleinerter Lichtdruck bei Dehio, Kupferstiche des Meisters von 1464.

Der Stich fand sich in demselben Sammelbande wie Nr. 17 zwischen den Blättern 42 und 43 als Illustration einer kleinen Abhandlung: »De moribus juvenum senumque divitum et nobilium«. Passavant hat die von Tycho Mommsen [14]) sehr ungenau wiedergegebenen Legenden copirt.

Israhel van Meckenem.

19. (Inc. c. a. 958.) St. Antonius. B. 85. Eine Photographie davon im British Museum. Der Stich fand sich in einer Incunabel von 1480 [15]) und ist an einzelnen Stellen von Schedel's Hand mit Blau und Roth bemalt. Unter der Darstellung stehen vier Zeilen Text.

20. (Clm. 386.) Der Heiland mit dem Passionswappen in einem Initial-O. B. 216. Photographie nach dem Exemplar in Oxford, Lichtdruck von Obernetter und Hochätzung in Hirth's Formenschatz 1884. Nr. 77 nach dem Exemplar des Münchener Cabinets. Der Abdruck ist mit Grün, Blau, Roth und Gelb colorirt. Er findet sich in einer Handschrift aus Schedel's Besitz.

21. (Clm. 414.) St. Benedict. B. 223. Lichtdruck von Obernetter nach dem Abdruck im Münchener Cabinet. Der Stich findet sich in einer Handschrift aus Schedel's Besitz. Auch das Exemplar des Kupferstichcabinets stammt von Hartmann Schedel.

C. Unbekannte Meister.

22.* (Clm. 362.) Die Vermählung Mariä. In der Mitte eines gewölbten Zimmers steht der Priester mit Mitra und Inful hinter Joseph und Maria und legt ihre Hände ineinander. Joseph mit langem Bart, eine Tasche am Gürtel und in der unter dem Mantel verborgenen Linken einen Stab, steht links. Maria mit langem Haar, einen Mantel über dem gürtellosen Kleid, das sie mit der Linken ein wenig aufhebt, steht rechts. Beide tragen Trippen. Rechts hinter Maria sieht man vor einer offenen Thür, die in ein zweites Zimmer

[12]) Abgebildet bei Becker und Hefner, Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters etc., Bd. III. Taf. 50.

[13]) Vergl. den Katalog der Schwäbischen Kreis-Ausstellung zu Augsburg 1886. Nr. 637.

[14]) Naumann's Archiv III, p. 347.

[15]) Königshoven, Chronica von allen keysern vnd künigen. Augsburg, Ant. Sorg 1480.

führt, zwei ihrer Begleiterinnen, links hinter Joseph zwei Begleiter desselben im Gespräch am Fenster. Der eine von ihnen ist bärtig und trägt einen hohen Turban. Gequaderter Fussboden. Die Darstellung schliesst oben ein Stichbogen mit Zwickeln. Einfassungslinie, die oben nicht geschlossen ist. 207 : 126 mm. Einf. 220 : 142 mm. Pl. Unbeschrieben. Vergl. Schmidt, Incunabeln bei (Nr. 31) und Zeitschrift f. bild. Kunst XXIII. (1888.) p. 148. (Lehrs.) Dieser interessante Stich ist als Fol. 42a. in die Handschrift Clm. 362 [16]) aus Schedel's Besitz eingebunden. Einige Stellen hat Schedel nach seiner Gewohnheit mit Roth und Blau bemalt, und auf der Rückseite des Stiches ist der Text der Handschrift fortgeführt.

W. Schmidt erkennt in diesem Blatt richtig die Hand desselben niederrheinischen E S-Copisten, der das Martyrium des hl. Erasmus P. II. 231. 146. im Münchener Cabinet und einige andere Stiche gefertigt. Sicher ist, dass der Vermählung Mariä ebenso wie dem Erasmus-Martyrium ein verschollenes Original des E S zu Grunde liegt, da alle Figuren, namentlich aber die Maria deutlich dessen Formensprache zeigen. Vielleicht handelt es sich um eine Compilation, denn das Zimmer, in dem sich die Scene abspielt, ist nach der Verkündigung des Meisters E S P. II. 50. 114. und 212. 3. gleichseitig copirt. — Seit meinen Bemerkungen in der Zeitschrift f. bild. Kunst hatte ich Gelegenheit, die Vermählung Mariä und einige der von Schmidt demselben Stecher zugeschriebenen Blätter neuerdings zu untersuchen. Dabei gelangte ich zu dem Resultate, dass wahrscheinlich jene ganze Gruppe aus Abdrücken verdorbener und von Grund aus aufgestochener Platten Israhels van Meckenem besteht. Mit Sicherheit ist dem Letzteren die Madonna mit dem anbetenden Mönch P. II. 55. 146. und 224. 103. (Berlin und Wien, Hofbibliothek) und der hl. Antonius P. II. 93. 56. (Berlin) zuzuweisen. Besonders der letztgenannte Stich gleicht in der Mache dem Erasmus-Martyrium oder der Vermählung Mariä wie ein Ei dem anderen. Er trägt aber unten deutlich die Spuren der ausgeschliffenen Bezeichnung: »Israhel«.

Ich möchte mir vorbehalten die Frage, ob auch die übrigen von Schmidt dem »Meister der Vermählung Mariä« zugeschriebenen Stiche von Meckenem herrühren, an anderer Stelle zu beantworten. Die Aufstiche der Platten müssten dann freilich schon relativ früh stattgefunden haben, da die Vermählung Mariä einer Abschrift Schedel's nach F. Barbari, Liber de re uxoria beigebunden ist, welche am 12. August 1466 beendet wurde [17]). Möglich bleibt es immerhin, dass Meckenem schon damals in der Werkstatt des Meisters E S als junger Geselle thätig war.

23.* (Clm. 7836.) Die Grablegung. Der Leichnam Christi wird von dem rechts hinter dem Sarkophag stehenden Johannes und Joseph von Arimathia, mit Kapuze und Tasche, ins Grab gelegt. Nicodemus hält die Füsse. Hinter dem Sarg steht Maria mit Petrus (?) und dahinter noch drei heilige Frauen, von denen die hinter Maria befindliche Strahlen im Nimbus hat. Ausser

[16]) Die Angabe Clm. 326 bei Schmidt beruht auf einem Druckfehler.

[17]) Gefl. Mittheilung von Dr. W. Schmidt.

Christus haben nur Maria, Johannes und die drei hl. Frauen Nimben. Einfassungslinie. 67 : 63 mm. Bl.: Einf. Unbeschrieben. Vergl. Repertorium XII. p. 346. b. Der Stich ist oben stark verschnitten. Er findet sich auf Fol. 254 einer Handschrift aus Kloster Indersdorf in Oberbayern.

Zu derselben in der Manier des Spielkarten-Meisters behandelten Passionsfolge, über welche ich bereits im Repertorium XII. 345 bei 142 berichtet habe, gehören folgende drei Blätter:

1. Christus am Oelberg. Repertorium XII. 345. 142. Darmstadt.
2. Christus am Kreuz. B. X. 6. 10. P. II. 220. 73. Repertorium XII. p. 346. a. Wien, Hofbibliothek.
3. Die Auferstehung. P. II. 222. 88. Repertorium XII. p. 346. c. Wien, Hofbibliothek.

24.* (Clm. 14911.) St. Paulus. Der Apostel mit langem Bart und spärlichem Haar sitzt nach links gewendet auf einem gothischen Lehnsessel. Er ist barfuss und in einen Mantel gehüllt, der vorn am Boden aufliegt. Mit der Linken hält er zwei Bücher, mit der Rechten das Schwert. Hinter ihm eine Balustrade, welche fast bis zur Schulterhöhe des Apostels reicht. Einfassungslinie. 112 : 76 mm. Einf. 116 : 80 mm. Pl. Unbeschrieben.

Dieser schöne Stich findet sich in einer Handschrift aus St. Emmeram zu Regensburg. Er erinnert zunächst an die Manier des Meisters W♤ ist aber minder kräftig gestochen und von einem gleichmässig silbergrauen Druckton. Von derselben Hand rührt ein hl. Dionys P. II. 236. 172. im Berliner Cabinet her. Da jener Heilige zu den Schutzpatronen von Regensburg zählt, und der Paulus in einer Regensburger Handschrift gefunden wurde, ist der Stecher beider Blätter vermuthlich in dieser Stadt ansässig gewesen. Ob die Stiche zu einer Folge gehört haben, da sie im Format ziemlich genau übereinstimmen, auch die Mauer hinter den Heiligen hier wie dort wiederkehrt, muss vorläufig dahingestellt bleiben, bis weitere Stiche von derselben Hand gefunden werden.

25.* (Clm. 19034.) S. Catharina. Die Heilige mit einer Krone auf dem langen Haar, steht, in einen faltenreichen Mantel gehüllt, ein wenig nach rechts gewendet, auf dem Kaiser Maxentius, der mit langem Bart, sein Scepter in der Linken haltend, auf dem gemusterten Fussboden liegt (?). Sie stützt die Rechte auf das Schwert und hält in der Linken das zerbrochene Rad. Doppelte Einfassung[18]). 71 : 49 mm. äussere Einf. Unbeschrieben.

Der Stich ist mit Hellviolett, Gelb, Roth, Grün, Braun, Grau und Fleischfarbe colorirt und befindet sich in einer Handschrift aus Tegernsee. Die Manier erinnert an die des Erasmus-Meisters, aber die Zeichnung ist besser, besonders bei dem liegenden Maxentius.

26. (Clm. 21725.) S. Catharina. P. II. 239. 188. Der Stich ist mit breitem Rande in den vorderen Deckel einer von 1482 datirten Handschrift geklebt und trägt ein Colorit von Zinnober, Schmutzigroth, Gelb, Blau und Grün. Passavant citirt das etwas verschnittene Exemplar der Wiener Hof-

[18]) Auch zwei gezeichnete Einfassungslinien umgeben das Bild.

bibliothek (78 : 62 mm. Bl., das Münchener misst 82 : 54 mm. Pl.). Dasselbe klebte nach Fr. v. Bartsch [19]) im Deckel eines Einbandes aus dem 15. Jahrhundert. Der ehemalige Besitzer schrieb zur Seite des Stiches: presentem libr. consecrauit Reuerendus vir Seyfridus Weyerman de oppido impiali Dinckelſpühel artiū liberaliū magiſter Anno rc̄ lxxiiJ° rc̄ (1473). Den Band, welcher fünf Incunabeln enthielt, besass 1844 der Antiquar Kuppitsch in Wien, der den Stich der Hofbibliothek überliess.

Das Blatt ist offenbar eine Copie nach einem verschollenen Original der Frühzeit des Meisters E S. Zwei andere Copien vom Meister des hl. Erasmus, welche die Heilige durch Einfügung eines Lammes an Stelle von Rad und Schwert in eine S. Agnes verwandelt zeigen, gehen auf dasselbe Urbild zurück. Die eine, zu unserem Stich gegenseitig (B. X. 33. 63. P. II. 94. 66.) befindet sich in Darmstadt und Wien (Albertina), die andere gleichseitig und unbeschrieben in Berlin. Vergl. Repertorium XII. 271. 68.

27.* (Clm. 3941.) *Die Macht des Weibes.* Eine Dame in langem Kleide, auf dem Haupt den Kopfputz der Zeit, am Gürtel Geldbeutel, Messer und Rosenkranz, reitet auf einem Esel nach rechts, wo vier Narren mit langen Röcken und Eselsohren an den Gugeln beisammen stehen. Drei davon zeigen auf die Reiterin, und der ganz rechts befindliche in kürzerem Rock hat ein Horn auf dem Rücken hängen. Die Dame hält auf der linken Faust einen Kukuk und mit der Rechten einen Strick, an dem vier Affen befestigt sind. Letztere stehen auf der linken Seite. Gleichzeitig fasst sie mit derselben Hand ein langes Spruchband, welches über ihr, den Affen und den Narren drei grosse Bogen bildet. Man liest darauf in gothischen Charakteren, die durch verschiedene Ornamente getrennten Worte: *Eynen essel reyden ich wan ich weil* [20]) — *Eyn gauch* [21]) *dat is myn federspil da myt fangen ich naren und affen vyl.* Der Erdboden ist mit Rasen bedeckt, auf dem man sechs Pflanzenbüschel zählt. 130 : 201 mm. Pl. Repertorium X. p. 127. (W. Schmidt.)

Der Stich findet sich in einer aus Augsburg stammenden Handschrift auf Fol. 139 verso eingeklebt. Oben im breiten Rande stehen zwei, unten rechts sechs kürzere mit dem Manuscript gleichzeitige lateinische Schriftzeilen.

W. Schmidt hält diesen Stich für eine Arbeit des oberdeutschen Meisters von 1462 und zwar für eine gleichseitige Copie nach einem verschollenen Original des Meisters der Spielkarten. Er liest in der Legende: »da mit« statt »da myt« und »md« statt »und« und sagt, dass ihr offenbar ein niederrheinisches Original zu Grunde liege. Die Inschrift zeige jene Mischung von Ober- und Niederdeutsch, wie sie in Köln stattgefunden hatte (vergl. a. a. O): »Uebri-

[19]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek. Nr. 1510.

[20]) Das Wort muss offenbar »wil« heissen. Es verlangt dies der Reim und auch der Sinn:

»Einen Esel reite ich, wann ich will,
Ein Gauch das ist mein Federspiel,
Damit fang ich Narren und Affen viel!«

[21]) Kukuk.

gens ohne Missverständnisse von Seiten des Copisten, der hier die Originalmundart nicht übertragen hatte, ging es nicht ab: in dem »weil« steckt offenbar ein solches, und das kölnische »ind« (d. h. und) war ihm fremd und er glaubte »md« zu lesen. Abgedruckt ist der Stich unrein und zwar genau wie die Verkündigung und die Dreifaltigkeit im Kupferstichcabinet, während das Exemplar der Dreifaltigkeit in der Staatsbibliothek und das besprochene Blatt mit der stehenden Frau (Nr. 2) klar und rein gedruckt sind.«

Soweit W. Schmidt. Ich kann seiner Zuweisung des Stiches an den Meister von 1462 nicht unbedingt folgen, finde vielmehr nur eine ziemlich grobe anonyme Arbeit mit sehr dicken Contouren und geradlinigen Querschraffirungen. Die Zeichnung ist gut, und die saubere Schrift sehr sorgfältig gestochen.

Nach Mittheilung eines mir befreundeten Germanisten sind die Verse auf der Bandrolle nicht, wie man glauben könnte, rein niederdeutsch, wie aus den Worten: eynen, reyden, ich, affen statt ênen, rîden, ik, âpen hervorgeht. Ebensowenig sind sie jedoch oberdeutsch wie das *d* in reyden und das *t* in dat beweisen. Die Mundart ist die mittelfränkische, für welche besonders das *n* in der ersten Person Präs. Sing. charakteristisch ist: ich reyden, ich fangen für ich reite, ich fange. Das Gebiet des mittelfränkischen Dialektes umfasst die Hauptmasse der Rheinprovinz von Düsseldorf bis Trier, von Westphalen den Kreis Siegen und den nordwestlichen Zipfel von Nassau. Dort wird man also den Stecher des Blattes zu suchen haben.

28.* (Clm. 716.) Drei Landsknechte im Gespräch. Thausing, Dürer (2. Aufl.) Bd. I. p. 238. Repertorium X. 264. 15. a. (Lehrs.)

Der Stich findet sich in einem am 20. December 1504 gebundenen Handschriftenband Hartmann Schedel's auf Fol. 328 recto und ist wahrscheinlich Copie nach einem verschollenen Original des Meisters P W. Vergl. hierüber wie über die Schicksale der anderen in demselben Codex enthaltenen Stiche meine Angaben im Repertorium a. a. O.

Die sogenannte „Idealstadt“ des Ritters Vasari.

Von **Wolfgang von Oettingen.**

Die theoretische Behandlung der Civilarchitektur beginnt im Laufe des 15. Jahrhunderts, seit der Wiederbelebung des Vitruv, sich der ungleich früher entwickelten Litteratur über die Kriegsbaukunst anzuschliessen. Und alsbald offenbart sich an ihr eine gewisse Schwäche, die von der im Grunde unthunlichen Herübernahme von Competenzen aus der theoretischen Militärarchitektur herrührt. Während nämlich letztere, als eine rein technische Wissenschaft, nach Massgabe der in Frage kommenden Bodenbeschaffenheit ihre Vorschriften nicht nur für die Befestigung, sondern sogar für die ganze Anlage von Ortschaften mit vollem Recht aufs genaueste ertheilt, überschreitet jene ihre Befugniss, indem sie das Gebiet der praktischen Rathschläge nur zu oft verlässt, um den ausführenden Meister mit derselben Strenge in der künstlerischen, wie in der technischen Gestaltung seiner Bauten zu beschränken. Ein solches Bestreben ist gerechtfertigt, wenn es sich damit begnügt, einen geltenden oder einen neuen, gegen den zur Zeit vorhandenen sich noch durchsetzenden Stil zu empfehlen und dessen Eigenthümlichkeiten systematisch darzulegen; aber jene älteren Tractate pflegen bedeutend weiter zu gehen und mit vollendeter Einseitigkeit ihrer Forderungen auf das Einhalten bestimmter Schemata auszudehnen. So verlangt Alberti eine gewisse Form der Gebälke, einen bestimmten Aufbau der Thürme; so Filarete für das Haus eines Edelmannes diese, für das eines Handwerkers jene Masse. Wie die Luxusgesetze damals den verschiedenen Ständen besondere Kleiderstoffe und Farben zusprechen, sollen willkürliche ästhetische Normen die übrige künstlerische Ausstattung des Lebens regeln, was zur Folge hätte, dass sie durch unendliche Wiederholung einer bestimmten Gruppe von Motiven doctrinär und ermüdend gestaltet würde. Ihren Gipfel erreichen solche Zumuthungen an die freie Schaffenslust der Künstler und an die Aufnahmefreudigkeit des Publicums dann, wenn der Theoretiker gleich das Schema einer ganzen Stadt aufstellt und neben hygienischen und technischen Gesetzen eine gleichartige Durchbildung auch der künstlerischen Elemente sämmtlicher Gebäude der Stadt, nach ihren verschiedenen Classen abgestuft, durchführen will. Dies tritt vorzüglich in dem »Trattato dell' Architettura« des Antonio Filarete (vom Jahre 1464) hervor, welcher mit Leidenschaft seine Ideal-

stadt Sforzinda als eine Musterleistung hinstellt und in vollständiger Regelmässigkeit der radialen Strassenanlage im achtspitzigen Stern mit symmetrisch eingefügten Plätzen, sowie in der durchgängigen Anwendung der nämlichen antikisirenden Pilaster- und Säulenordnungen mit eingefügten halbrund geschlossenen Fenstern und schweren horizontalen Abschlüssen, der nämlichen Säulenhallen, Kuppelbauten und Riesenthürme das einzig Erlaubte erblickt; nur die Hütten der Proletarier verschont er mit seinen »modi e misure«.

In der Wirklichkeit sind solche Pedanterien freilich nur selten, und nie ohne wesentliche Einschränkungen ausgeführt worden. Zwar erstehen in nüchternen und betriebsamen Ländern noch heute zahlreiche Städte nach einem im Voraus rein praktisch festgesetzten Plane ohne die geringste Anmuth, und ihre nummerierten Häusergevierte begegnen sich, was die künstlerische Ausstattung betrifft, in absoluter Formlosigkeit — aber diese Gemeinwesen erheben auch eben keine Ansprüche auf irgendwelchen Kunstwerth. Aus älteren Zeiten mag man allenfalls an die mediceische Anlage der Stadt Livorno als an eine etwa entsprechende Erscheinung denken; ferner an die hier und da in grossem Massstabe betriebene Einfassung der Strassen durch einförmige Hallen. Der künstlerisch grossartige, freilich zur Realisirung nicht einmal in Angriff genommene Plan Papst Nicolaus' V. für die leoninische Stadt ist die Krone solcher Entwürfe und führt zugleich ihrer aller Existenzberechtigung ad absurdum. Ja es erheben sich sogar im 16. Jahrhundert Stimmen, die dergleichen Unternehmungen schlechthin für thöricht erklären: so sagt Messer Alvise Corner, ein Venezianer, in der Vorrede zu seinem etwa 1550 entstandenen »Trattato dell' Architettura« ganz unumwunden, er wolle weder über Theater, noch über Amphitheater, noch über Thermen, noch endlich über die Anlage einer Stadt überhaupt reden — »perchè questo mai auiene et quelli altri edificj; più non si usano« [1]). Indessen kommt es doch noch immer vor,

[1]) Ueberhaupt drückt sich Corner über seine Schriftstellerei sehr verständig aus. »Jo tratto di stantie da Cittadini«, sagt er, ebenfalls in der Vorrede zu dem angeführten Tractat, »et non da Principi. Ma non però dico, che si debbi fare tutte le stantie di una casa a questo modo, ma algune di esse . . . et acciò che li cittadini si disponino et inanimino al fabricare, gli prometto, di quest' arte facilmente sarà imparata da loro per li loro bisogni leggendo questa mia scrittura . . . tratterò solamente delle cose più che necessarie, lassando le altre; e cercherò d'esser più facile che potrò, usando uocabuli et parole, le quali hora si usano; et così misure, che s'intendono hora. Nè dechiarò, qual sia l'opera dorica, nè la Jonica, nè la Corinthia; perchè ne son hormai pieni li libri; et oltre a ciò una fabrica può bene esser bella e commoda, et non esser nè dorica nè in alcuno di tali ordini; come è in questa città la griesia [chiesa] di S. Marco et in Padova quella del Santo. Ma non però per causa di breuità lasserò alguno delli ueri fondamenti, termini et regole di quest' arte . . .« etc. — Das angeführte Citat ist aus einem Sammelbande der Ambrosiana entnommen; Codex Ambros. Miscell. An. 71. Inf. Nr. VII, Collectanea Pinelli. Unter diesen Collectaneen befinden sich, als Nr. 10, zwei Auszüge von zehn, resp. neun Bl. Umfang, aus der 1ma und der 2da edizione des »Trattato d'Architettura del Messer Aluise Corner.« Es ist mir bisher nicht gelungen, irgend einen Druck, geschweige eine Handschrift dieses Trattato zu finden.

dass phantasierende Architekten eine Reihe von Entwürfen zusammenstellen und so eine »città ideale« redigieren, wobei sie sich allerdings gewöhnlich auf Grundrisse beschränken.

Man könnte die verschiedenen Stadtgrundrisse bereits als solche »città ideali« auffassen, die uns von der Hand von Baumeistern wie des Pietro Cattaneo überkommen sind. Indessen handelt es sich bei diesem meist hauptsächlich um die Anlage der Befestigung, oder die Verbindung der Stadt mit einem Hafen, oder um die Berücksichtigung eines Flusses u. dergl.; die Plätze, Strassen, Kirchen sind nur beiläufig und schematisch angegeben, und die Absicht, für die verschiedenen Gebäudegattungen Vorbilder zu liefern, ist von vornherein ausgeschlossen.

Dagegen bringt eine Sammlung von architektonischen Entwürfen des Bartolommeo Ammannati (Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien, Bd. 25, Bl. 3382—3464) den Begriff der auch im Einzelnen componierten »città ideale« uns schon näher. Wir haben hier — allerdings auch nur in Grundrissen und bis auf die Unterschriften ohne jeden verbindenden Text, also vielleicht erst nachträglich zu einer Art von Ganzem vereinigt — Pläne von Kathedralen und von deren Thürmen, ferner von Gebäuden für den Clerus und verschiedene Bruderschaften; von Spitälern, Schulen, Märkten, Verwaltungsbauten, königlichen und herrschaftlichen Palästen und Villen, nebst deren Stallungen, Nebengebäuden und sonstigen Annexen [2]; also von Bauwerken, welche in denselben Kategorien und derselben Anordnung von L. B. Alberti in seiner »Baukunst« durchgenommen werden.

Ein interessantes und genügendes Beispiel für ein durchaus construirtes, abgerundetes Stadtbild ohne Anspruch auf obligatorische Mustergültigkeit bietet uns dann die »Idealstadt« des jüngeren Vasari, welcher diese Zeilen gewidmet sind. Um künstlerische und ästhetische Dinge handelt es sich hier zwar auch nicht — die verschiedenen Stilarten wurden ja damals, am Ausgange des 16. Jahrhunderts, in so vielen Büchern hinreichend besprochen; es wird eine vermuthlich einförmige Ausbildung der Formen im frühen Barockstil angenommen, und wir erhalten fast lediglich Grundrisse; aber desto ergiebiger an sachlichen und characteristischen Bemerkungen ist der Text, welcher die einzelnen Blätter begleitet. Wir finden in der bereits erwähnten Sammlung der Uffizien im 39. Bande unter den Nummern 4529 bis 4594 eine Folio-Mappe voll loser, wohlgeordneter Blätter; die Vorderseite eines jeden derselben zeigt eine Architektur, die Rückseite den zum nächstfolgenden Entwurfe gehörigen Text. Das Ganze trägt den Titel: »Città ideale del Cav. Giorgio Vasari, inventa e disegnata l'anno 1598«. Ein besonderes Titelblatt führt unterhalb einer im damaligen Barockstil gehaltenen, nüchternen und einfachen Kirchenfaçade mit Giebel und Pilasterordnung, ohne Thürme, den Inhalt weiter aus: »Libro di diuerse Piante, che possino occorrere nel fabbricare una Città, così Publiche come Priuate, et così Chiese et Tempij; fatto . . .« etc.

---

[2]) Die Blätter des Ammannati sind in Copien von der Hand G. B. Nelli's noch einmal, und zwar als Nr. 3740—3830 des 30. Bandes in der Uffizien-Sammlung vorhanden.

Zunächst wendet sich eine Vorrede an Ferdinand Medici, Grossherzog von Toscana. Verfasser habe vor zehn Jahren bei Ueberreichung eines »Ragionamento« des älteren Vasari, seines Oheims, so warme Gnadenbeweise von Sr. Hoheit erhalten, und sei erst noch vor zwei Jahren von derselben durch den Prinzen Giovanni wegen seiner Entwürfe für die Capelle bei S. Lorenzo so gütig gelobt worden, dass er vor Begierde brenne, mit einer weiteren Arbeit vor ihr zu erscheinen [8]). Ein weiteres Wort an die geneigten Leser — wonach zu schliessen wäre, dass das Werkchen zur Veröffentlichung bestimmt war — fügt hinzu, der Verfasser sei stets darauf bedacht gewesen, seinem Oheim sowie seinen Lehrern Averardo de Filicaio (für Mathematik und Kosmographie), und Cav. Lorenzo Sirigatti (für Perspective) Ehre zu machen; und so lege er diesen bescheidenen Versuch dem Publicum vor.

Auf Blatt 4530 wird uns zunächst der Grundriss der projectirten Stadt gegeben; er zeigt — im Anschluss an die moderne Befestigungskunst und im Gegensatz zu den in Italien bis dahin üblichen Sternformen — ein regelmässiges Polygon, und zwar ein Achteck, dessen Ecken durch Bastionen mit eingezogenen Flanken verstärkt sind. Ein Graben und eine mit Rücksicht auf die vortretenden Eckbastionen leicht gebrochene Vormauer vervollständigen die, wie man sieht, ganz nebensächlich behandelte Befestigung. In der Mitte jeder Polygonseite befindet sich ein Thor; und von jedem Thore führt eine Strasse durch den Mittelpunkt der Stadt zum gegenüberliegenden Thor, so dass ein System von 8 radialen Hauptstrassen entsteht. Diese Radien (des eingeschriebenen Kreises) werden von einem fast durchaus symmetrisch angelegten Strassennetz übersponnen, welches im Wesentlichen 4 mit dem Grundpolygon und unter sich concentrische Quadrate darstellt. Das innerste derselben bildet den von Hallen umgebenen Marktplatz, auf dessen Mitte die ebenfalls quadratische Residenz des Fürsten frei dasteht; das nächstgrosse zeigt an seinen 4 Ecken je einen 8eckigen Platz, das darauf folgende in der Mitte seiner Seiten je einen rechteckigen; das letzte endlich stösst an die Courtinen der Befestigung und wird durch diese abgestumpft. Ausserdem sind, wenn wir die Ecken der Stadt von links nach rechts mit a, b u. s. w. bezeichnen, 2 Strassen von a nach f und von b nach e gezogen. — Der Text zu diesem

---

[8]) Einige Einzelheiten dieser Dedication dürften im Originaltext willkommen sein. ... Jo riceuai tanta grazia e fauore da V. A. S[ma] l'anno 1588, quando io le presentai il Ragionamento di M. Giorgio Vasari mio zio, fatto con la Ser[ma] Alt[a] di Vostro Fratello, felice memoria [Grossherzog Francesco Medici], sopra l'inuenzioni delle storie da lui dipinte nel suo Palazzo Reale; nè minore fu quella, che Essa medesima, due anni sono, mi fece per mezzo dell' Ill[mo] et Ecc[mo] Sig[re] D. Giovanni, il quale per parte sua mi comandò, che io disegnassi e dimostrassi quello, che fusse il pensier mio nella cappella, che V. Alt[a] disegnaua e disegna fare in S. Lorenzo; il che feci prontamente, più per obbedirla, come conueniua, che per mostrarle, che io facessi professione d'Architettore, come in uoce Le dissi; al che da Lei benignissimamente fu risposto, che hauemo fatto bene ... etc. Ueber das »Ragionamento« cf. Vasari, le Opere, ed. Sansoni, VIII, 7. — Die Capelle Medici wurde schliesslich nach Motiven des Prinzen Giovanni ausgeführt.

Blatte sagt klüglich, die Bodenbeschaffenheit sei als eine durchaus flache gedacht. Die Gegend müsse gesund und fruchtbar sein; ein in der Nähe vorbeifliessender Strom sei sowohl als Wasserstrasse, wie für die Anlage von Mühlen, für die Auffüllung der Stadtgräben, für die Bewässerung der Felder erwünscht. Ein Fluss innerhalb der Stadt selbst säubere dieselbe zwar von allerlei Unrath, bringe aber auch Ueberschwemmungsgefahren mit sich. Die Anlage der Befestigungsthürme, fährt Vasari fort, sowie die Disposition der kleineren Strassen, der Kaufläden und Herbergen überlasse ich dem Architekten. An der Geradlinigkeit der Strassen soll Niemand Anstoss nehmen: wenn feindliche Truppen erst in der Stadt sind, so dringen sie doch überall ein, und bei inneren Kämpfen mag man Ketten ziehen oder Barrikaden errichten. Vor Allem ist auf die dauernde Schönheit der Stadt zu sehen, mit Rücksicht auf den Geschmack der Einwohner und vorzüglich der Fremden; und die Schönheit besteht eben in der Breite und Geradlinigkeit der Strassen [4]). — In dieser Auffassung begegnet sich Vasari mit den meisten Bautheoretikern aller Zeiten — das Malerische an Architekturanlagen dieser Art wird gewöhnlich nicht gesucht, sondern mehr oder weniger widerwillig mit in den Kauf genommen; aber das Schema, welches er aufstellt, ist doch ausserordentlich dürftig. Anderthalb Jahrhunderte vor ihm besass Filarete wenigstens noch Phantasie genug, um jede zweite seiner 16 radialen Hauptstrassen mit einem schiffbaren Canal und sämmtliche Plätze mit gewaltigen Bassins und andern Wasserwerken auszustatten: und gerade mit diesen Leistungen sucht er den Fremden, auf deren Bewunderung auch ihm viel ankommt, zu imponiren — Vasari, in jener traurigsten Periode florentinischer Architektur, glaubt denselben Zweck durch blosse Regelmässigkeit zu erreichen. Wir haben mit seiner Anlage das nüchterne Bild eines modernen Strassenviertels vor Augen. Und indem er den Zug der »vicoli« ohne Weiteres dem Architekten überlässt, verräth er, dass die Wichtigkeit desselben im Hinblick auf Sonne und Wind ihm nicht mehr so gegenwärtig ist, wie dem umsichtigeren Mittelalter.

Obgleich er nun mit der Umwallung der Stadt sich nicht weiter befasst, gibt er doch, auf dem nächsten Blatte, eine Citadelle an, welche dem Fürsten als Stützpunkt, den Kostbarkeiten der Stadt zur Bergung, der Cultur und den Wissenschaften eine Bürgschaft der Ruhe sein soll. Er ordnet sie »accanto« der Stadt und möglichst hoch gelegen — also genau wie das Forte di Belvedere in Florenz — an; und gibt ihr die Gestalt eines fünfspitzigen Sternes, der ein regelmässiges Courtinen-Fünfeck mit Eckbastionen umschliesst; denn diese Form verlange die geringste Besatzung [5]). Innerhalb des Fünfecks bilden fünf rechteckige Gebäude miteinander ein freistehendes, ebenfalls regelmässiges Fünfeck; vier von ihnen dienen als Kasernen; das fünfte, dem Eingang gegen-

[4]) ... Si dee bene hauer cura alla bellezza perpetua d'una città et al piacere e gusto che se n'ha da tutti, e massimamente da forestieri, da uederla bene ordinata e con lunghe, larghe e diritte strade. E se alcune non sono così, è auuenuto dall' hauersi hauuto ad accomodare al uecchio ed essere stata fatta ed accresciuta la città in più uolte ...

[5]) Ob dieses Motiv bei den Entwürfen für Caprarola mitgesprochen hat?

überliegende, als Remise für die Artillerie. Sie umschliessen einen fünfeckigen Säulenhof; in den spitzen Winkeln zwischen je zweien von ihnen erheben sich thurmartige runde Bauten für die Munition- und Waffenmagazine. Mitten auf dem Hofe steht die »casa del castellano«. Weitere Vorschriften werden nicht aufgestellt, weil von dem Terrain Alles abhänge — eine Einsichtigkeit, die im Gegensatz zu den doctrinären Künsteleien im Festungsbau der älteren Italiener wohlthuend berührt, zugleich aber der Oberflächlichkeit dieses ganzen Unternehmens einer »città ideale« und also Vasari selbst einen Verweis ertheilt.

Nachdem auf diese Weise ein Rahmen für die Stadt geschaffen ist, nehmen nach der hergebrachten Ordnung der Tractate des 15. und 16. Jahrhunderts zunächst die Kirchen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Allen voran die Kathedrale. Sie soll — eine Forderung, die theoretisch schon bei Alberti und Filarete, in der Praxis noch viel früher auftritt, den ersten Platz in der Stadt einnehmen, da sie als Stätte für hohe Feste und wichtige Ceremonien den vornehmen Clerus und die Magistrate öfters zu versammeln hat. Bei Filarete findet sie denn auch ihre Stelle gegenüber dem fürstlichen Palast, an einer Schmalseite der Piazza grande; Vasari aber hat den Palast frei in die Mitte seiner Piazza gerückt, und vergisst ganz, die Kathedrale überhaupt anzugeben. — Im Uebrigen erklärt er, ihre Ausstattung müsse reich und prunkvoll, die Anzahl ihrer Altäre eine sehr grosse sein, um die ansehnliche Volksmenge, die besonders bei feierlichen Gelegenheiten zusammenströmen werde, zu befriedigen. Der Grundriss zeigt dementsprechend ein dreischiffiges Langhaus von sechs Travéen mit einschiffigem Querschiff und vorgelegter Halle; die Länge des Ganzen beträgt 232 Braccia (zu c. 60 centim.), die Breite der drei Schiffe nebst den unmittelbar angefügten Capellen 90 Br., die Länge des Querschiffes 150, die Tiefe der Vorhalle 18 Br. Die drei Kreuzarme sind halbrund geschlossen; der östliche wird mit den beiden andern durch je zwei halbrunde, diagonal gestellte Capellchen verbunden; auch die je sechs Capellen des Langhauses treten nach aussen halbrund vor. Eine Kuppel erhebt sich über der Vierung: rechts vom östlichen Kreuzarm steht, abgesondert, der Campanile; ihm entsprechend links die Sacristei, auch sie »spiccata per più bellezza«. Die dahinter liegende Canonica kann durch einen Gang mit der Kirche verbunden werden. — Sollte eine grosse Stadt neben dem Dome noch einer zweiten Hauptkirche bedürfen, so wird ihr eine solche von 113 Br. Länge bei 66 Br. Breite vorgeschlagen, der soeben beschriebenen Kathedrale im Ganzen ähnlich; nur dass alle Abschlüsse rechteckig sind und die Vorhalle in Wegfall kommt. Und da wohl keine Stadt der Christenheit ohne eine reiche Ordenskirche ist, so mag sie eine solche von 150 : 60 Br. aufführen, dem obigen Schema abermals entsprechend; d. h. mit rechtwinkligen Abschlüssen der Kreuzarme und ohne Vorhalle. Hierbei treten aber die Capellen des Langhauses selbständig über die Fluchten vor, und der »discreto architetto« darf allenfalls den Thurm und die Sacristei fest in die Winkel der Kreuzarme, an Stelle der bisher daselbst vorgeschriebenen Capellen, einsetzen. — Parochial- und ärmere Ordenskirchen sollen je nach den vorhandenen Mitteln 110 : 43, oder 100 : 20 Br. weit, mit nur einem Schiffe, ohne Kuppel, mit Tonnen-

gewölben oder flacher Decke angenommen werden. Als Taufkirchen und Mariencapellen werden regelmässige Achtecke von 80 Br. Durchmesser, mit drei Thüren und einer rechteckigen Altarnische, und mit vier halbrunden Nischen an den noch unbenutzten Seiten, also etwa dem Florentiner Battistero entsprechend, empfohlen. Nähere Angaben in irgendwelchem Sinne über die weitere Ausbildung der Kirchen fehlen durchaus.

Nunmehr wird, auf Blatt 4539 und 4540, für die Findel- und Krankenhäuser gesorgt. Ein Findelhaus für die Erziehung derjenigen Kinder, welche die Eltern nicht selbst ernähren wollen oder können, sei für jeden Ort sehr nothwendig. Man wird zu beiden Seiten einer Kirche je einen Hof für die Knaben und die Mädchen, daranstossend einen grossen Garten zum Spielen, und über dem Refectorium die Dormitorien anzulegen haben. In kleineren Städten ist freilich die Verbindung des Findelhauses mit dem Spital unerlässlich — eine Einrichtung, welche übrigens in dem reichen Mailand bei dem Riesenbau von Filarete's Ospedale Maggiore von vornherein getroffen war. Das Spital des Vasari zeigt zunächst ein einschiffiges lateinisches Kreuz, das nach altem Herkommen als Hauptkrankensaal dient; unter seiner Vierung steht der Altar für die tägliche Messe so, dass er von jedem Krankenbette aus gesehen werden kann. Dem Fusse dieses Kreuzes liegt rechtwinklig ein Querbau vor, dessen Maasse denjenigen des Querschiffes gleich sind; und die Räume zu beiden Seiten des Langhauses zwischen den Armen dieser Querbauten sind durch Wirthschaftsgebäude, die Apotheke, die Zellen für Geisteskranke, die Capelle, die Wohnungen und Gärtchen der Geistlichen und des Verwalters ausgefüllt. Leider wird über die Einrichtung des Krankensaales nichts Näheres mitgeteilt; der Vergleich mit den von Francesco Sforza und Filarete in Mailand eingeführten Vorkehrungen müsste zur Feststellung der Fort- oder Rückschritte auf dem hygienischen Gebiete interessant genug ausfallen.

Die Reihe der für die Religionsübung und die Wohlthätigkeit bestimmten Gebäude wird dann durch einige Klöster u. dergl. beschlossen. Das zwei Stockwerk hohe Nonnenkloster gruppirt sich um einen grossen Hof, dessen Kreuzgang vom oberen Stocke aus als Terrasse benutzt wird. Die kleine, rechteckige, einschiffige Kirche mit abgetheiltem Chore steht seitwärts. Gegen den Garten öffnet sich eine Loggia; neben den sonst nothwendigen Räumen wird ausdrücklich ein bedeckter und ein offener Hühnerstall, sowie ein Trockenplatz für Wäsche erwähnt. Das Mönchskloster wird reicher bedacht; es erhält zwei Kreuzgänge, eine Kirche mit Querschiff und angeschlossenem Friedhof, eine Fremdenherberge. Im Uebrigen wird hier ausdrücklich bemerkt, das Vorgeschlagene bedeute nur einen Typus, der nach Willkür und je nach den vorhandenen Mitteln könne abgeändert werden. Ein Kinderasyl, wo Findlinge und dergleichen eine christliche Erziehung erhalten, mit grossem Garten und heizbaren Arbeitssälen, leitet dann zu einem Bruderschaftshause über, deren es in Florenz besonders viele gebe. Es ist ein schmales, rechteckiges Gebäude. An einem Ende betritt man das Auskleidezimmer (spogliatoio) und gelangt dann in den Saal mit Sitzen an den Wänden und mit dem der Ein-

gangsseite gegenüber angelegten Altarraum zwischen zwei Sacristeien. Das Gebäude dient zu frommen Versammlungen und »da ridursi i fanciulli«.

Zur Bequemlichkeit der Bürger, und vorzüglich solcher Auswärtiger, welche mit den städtischen Behörden zu schaffen haben, sind die Sitze der verschiedenen Magistrate, dazu die Dogana, das Archiv und andere Verwaltungsräume in 32 Abtheilungen an den quadratischen Platz im Mittelpunkte der Stadt gelegt. Dieser Platz, auf welchem, wie erwähnt, der fürstliche Palast ganz frei steht, hat an seinen Ecken und je in der Mitte seiner Seiten Zugänge, und wird von Säulenhallen umzogen, unter denen die auf Audienzen beim Fürsten oder auf Termine bei den Magistraten Wartenden sich gedulden mögen. Auch bei Filarete werden fast sämmtliche öffentliche Gebäude um einen Complex von drei an einander stossenden Plätzen im Centrum der Stadt gruppirt. Und ebenfalls Filarete entsprechend umzieht Vasari seinen Marktplatz, einen jener vier rechteckigen Plätze des dritten Strassenquadrates, mit bedeckten Hallen, ordnet eine Fontaine in der Mitte an und weist den Metzgern, Fischern, Gemüse- und Obsthändlern ihre Stände zu. Der nächste Platz soll dann dem Adel und den grösseren Kaufleuten als willkommener Versammlungsort eingerichtet werden: ein Rechteck von doppelten Säulenhallen, mit an den beiden Schmalseiten vorgelegten Terrassen, umzieht einen kleinen freien Platz, auf dem ein Trinkbrunnen steht. Nunmehr sind noch zwei der rechteckigen Plätze disponibel: den einen davon lässt Vasari für Volksfeste (fiere), Jahrmärkte und — »in uece de' teatri, che haueuano gli antichi« — für Schauspiele dienen; den andern versieht er in der Mitte mit einem Trinkbrunnen und mit vier grösseren Wasserbassins, zum Tränken der Pferde, zum Waschen von Leinwand, zum Waschen von Wolle und zum Spülen von Leder (purgare pelle). Eine umfassendere Vertheilung dieser Bassins durch die Stadt wäre wohl weiser gewesen. Verfügungen über die vier achteckigen Plätze trifft Vasari nicht.

Hierauf wenden wir uns zu den Bedürfnissen des Fürsten. Seine Behausung, welche (wie bei Alberti und Filarete) »in un certo modo publica« genannt wird, befindet sich nicht nur ehrenhalber, sondern auch mit Rücksicht auf die zahlreichen, den Zutritt verlangenden Bürger und Fremden bequem im Mittelpunkt der Stadt. Der quadratische Palast umschliesst einen Hof mit zwei Eingängen und vier Treppen; vier grössere und eine Anzahl unter einander gleich grosser Gemächer sind im Grundriss angegeben. Dabei werden ausser dem des Anstands und der Trockenheit wegen möglichst erhöhten Untergeschoss noch drei Stockwerke vorgesehen. In diesem Untergeschosse liegen sämmtliche Wirthschaftsräume; im ersten Stockwerke die Wohnung des Fürsten und die vornehmsten Fremdenzimmer; im zweiten diejenigen der Damen und geringere Fremdenzimmer; im obersten endlich die Garderoben und die Räume für den Hofstaat. Neben dieser Residenz bedarf aber der Fürst noch eines in der Stadt selbst gelegenen Gartenpalastes, damit er sich von den nie mangelnden Mühseligkeiten seines Berufes erholen mag, ohne die Villen vor der Stadt aufsuchen zu müssen; wie man in Rom »nach seinem Weinberg geht« (»come si dice: andare alla Vigna«), so soll er im Garten gelegentlich

speisen und sich belustigen können. Dem entsprechend besteht das Gebäude dieser Anlage aus nur wenigen Räumen, die um einen Säulenhof liegen; eine Halle öffnet sich an der Rückseite auf den »giardino grande«, während zwei kleinere Gärten, ein »giardinetto per fiori« und ein anderes »per semplici«, das Haus flankieren. Sämmtliche Gärten, besonders die beiden letzteren, zeigen künstliche Muster für Blumenparterres u. dergl. — Eine kleine Villa ohne Hof und Garten, für einen kurzen Landaufenthalt bestimmt, ein Marstall für 165 Pferde mit Reitbahn und Dienstwohnungen, ein Jagdhaus endlich mit geräumigen Loggien an den vier Seiten, vervollständigen die Zahl der fürstlichen Privatgebäude.

Es folgen drei Paläste von halböffentlichem Charakter. Zunächst derjenige des Bischofs oder Erzbischofs. Er liegt neben der Kathedrale, und muss sehr geräumig sein, da er ausser dem zeitweiligen Inhaber noch dessen Vicar, ferner die Secretäre und häufig auch vornehme Fremde zu beherbergen hat. Besonders der Vicar bedarf eines grösseren Saales. Seltsamerweise ist der Pferdestall an ein Höfchen innerhalb des Hauptgebäudes, und zwar dicht neben die Küche, gelegt. Die erzbischöfliche Villa, wird bemerkt, mag derjenigen des Fürsten nachgebildet werden. Die Mitglieder des Gerichtshofes für Civilsachen (giudici di Ruota), welche immer Auswärtige sind und in der Stadt nie Grundbesitz haben, müssen deshalb Dienstwohnungen erhalten, und der Geschäfte wegen zusammen in einem Palaste residiren. Das Gebäude nimmt auch die Notare und Procuratoren auf, und ist rings um das Erdgeschoss mit offenen Loggien, an einer Seite mit zu vermiethenden Läden versehen. Im ersten Stockwerke befindet sich der grosse Gerichtssaal und eine kleine Capelle. Nicht weit davon steht der Palast des »Capitano di Justitia«, welchem die Criminalsachen anvertraut sind. Die verschiedenen Bureaux, ein Archiv und umfassende Gefängnisse für alle Arten von Verbrechern, mit Höfen und offenen Capellchen, werden zu einem Ganzen mit ihm verbunden.

Da schöne Privathäuser, besonders wenn sie mit fürstlichen Bauten wetteifern, einer Stadt zu hoher Zierde gereichen, so mögen die Adeligen auf würdige Wohnungen Bedacht nehmen. Der adelige Palast ist auf eine grosse Familie und zahlreiche Gäste zu berechnen; ein Hallenhof schmückt ihn; im Gebäudetrakt, der gegen den Garten liegt, befindet sich über der unteren Loggia ein Salone. Der Garten wird links von einer Gallerie, rechts von Wirthschaftsräumen eingefasst. — Minder anspruchsvoll tritt der Landpalast auf; statt des inneren Hofes hat er nur eine Halle. Doch schaut er auf einen besonders grossen Garten, und ein Capellchen ziert seine Anfahrt. Immerhin mag auch dieser Entwurf nach Belieben abgeändert werden.

Vornehme Kaufleute können anständig, doch bescheiden bauen; sie verzichten beim Stadthause auf den innern Hof, bei der Villa auf den Garten, bringen aber doch hie und da einen Brunnen, eine Capelle an.

Noch grössere Bescheidenheit in Stadt- und Landhaus wird wohlhabenden Handwerkern empfohlen; ärmere freilich denken nicht an Villen und ländliche Erholung, sondern sind froh, wenn sie täglich ihr Brod haben, und begnügen sich zu zwei Familien mit einem Doppelhause: jede der beiden

Wohnungen hat ihr abgetheiltes Gartenstück und enthält ausser dem Bodenraum ein Sälchen, sowie 2—3 Kammern.

Bei dem Bauernhause ist vor Allem auf die Ställe Rücksicht zu nehmen; Rinder-, Schweine-, Esel- und Ziegenstall liegen um einen Keller herum im Erdgeschoss; eine bedeckte Terrasse, zum Arbeiten im Freien geeignet, zieht sich am Hause hin. Die Wohnung nimmt dann mit sieben Räumen das Stockwerk ein. Ein kleineres Bauernhaus mag sich mit drei Räumen und einem einzigen Stalle begnügen. Von Strohhütten redet Vasari nicht, weil sie überall nach besonderer Weise aufgeführt werden; er sagt nur, man pflege sie, der Feuersgefahr wegen, möglichst entfernt von anderen Bauwerken anzulegen.

So sind denn die verschiedenen Stände der Gemeinde versorgt; und es bleibt nur noch übrig, einzelne besondere Bauwerke hinzuzufügen. Da denkt Vasari zunächst an die »Sapienza«, die er als eine Bildungsanstalt mit Alumnat auffasst. Sie liegt so fern als möglich vom lärmenden Treiben der Stadt, »in un luogo quieto e solitario«, und zeigt ein Quadrat von 100 Br. Seitenlänge, das einen ebenfalls quadratischen Säulenhof umschliesst. An diesem Hofe befinden sich zu ebener Erde 13 Hörsäle; zur Erholung in den Pausen zwischen den einzelnen Vorlesungen dienen die Wandelgänge unter den Hallen. Corridore und Treppen führen in beträchtlicher Breite — denn die Schüler »il più delle uolte escano con gran furia e molti insieme« — nach den oberen Stockwerken, die zur Aufnahme der vornehmen und geringeren Schüler, sowie des Dienstpersonals dienen, auch einen Speisesaal, heizbare Räume, Disputierzimmer und eine Capelle enthalten.

Nicht minder erwünscht als eine Sapienza, ist jedem Verständigen eine öffentliche Bibliothek. Zwar erscheint sie Manchem seit der Erfindung des Buchdruckes nicht gar so nöthig; aber einmal dient sie aufgeweckten, dabei jedoch mittellosen Menschen zum Vorwärtskommen auf geistigen Gebieten; und andrerseits enthält sie häufig so seltene Bücher, wie auch die Reichsten sie nicht anzuschaffen vermöchten. Der Grundriss der »Libreria« ist ein lateinisches, dreischiffiges Kreuz von 150 Br. Länge mit einem 30 Br. tiefen Vorraume, dem Eingangszimmer. Die Bücher sind so aufgestellt, dass in dem Langhause die lateinischen, in den Kreuzarmen je die griechischen, hebräischen und italienischen Platz finden. Zwischen je zwei der die Schiffe trennenden Säulen stehen drei Bänke (vor denen wohl auf Repositorien die Bände angekettet zu denken sind).

Auch auf ein Vorrathshaus (granaio) ist Bedacht zu nehmen. Es wird am Besten von andern Gebäuden entfernt angelegt, als ein Rechteck von etwa 100 : 150 Br. Getreide und andere Lebensmittel lagern, für den Nothfall in schlechten Zeiten, im unteren Stockwerke, zu dem auch Karren, mittels einer Rampe, Zutritt haben. Darüber dient ein von Hallen umgebener, fünfschiffiger Riesensaal als Waffenkammer (armeria).

Um die Alten nachzuahmen, welche in fast allen Städten Theater hatten, wie die Ruinen derselben in Rom, Verona, Arezzo beweisen, entwirft Vasari einen »Stanzone« (also wohl einen bedeckten Raum, wie das Theater

des Palladio in Vicenza) für Tragödien und Komödien; denn Turniere und Reiterspiele, sagt er, gehören auf öffentliche Plätze und breite Strassen. Er denkt sich das Theater als ein aussen von Hallen und Nischen umzogenes Rechteck mit abgestumpften Ecken. An der einen Schmalseite befindet sich der Eingang, mit doppelten Treppen versehen, damit die Damen durch kein Gedränge belästigt werden. Im Zuschauerraum umziehen sieben Sitzreihen übereinander ein geräumiges Parquet; die Bühne und die hinter ihr angeordneten Räume für die Schauspieler nehmen die dem Eingang gegenüberliegende Schmalseite ein. Die Bühne ist aus drei Seiten des regelmässigen Achteckes construirt; ihre Hinterwand ist geschlossen; dagegen hat jede Seitenwand vier Thüren. Eine Orchestra ist nicht angegeben.

Die Münze (Zecca) hat einen achteckigen Hof, um den sowohl die Arbeiterwohnungen und Bureaux, als auch die Präge- und Aufbewahrungsräume für die Münzen liegen. Der besseren Aufsicht wegen wird nur ein Eingang gestattet.

Sollte die Stadt im glücklichen Besitze von Heilquellen sein, so ist die Anlage eines grossen Bades für Gesunde und Kranke sehr erwünscht. Abweichend von dem sonstigen Gebrauch mag es der »prudente architetto« in concentrischen Kreisen disponiren, deren Anzahl sich nach den localen Verhältnissen zu richten hat. Den Mittelpunkt würde ein rundes Bassin bilden, das den Aermeren zum gemeinsamen Bade dient; unter der dasselbe umgebenden Halle zieht man sich aus und an. Der erste Ring um dieses Centrum würde einzelne Bäder für Vornehme, dazu besondere Ankleidezimmer, endlich Räume für die Aerzte und Apotheker enthalten. Auf einen Corridor folgt dann ein weiterer Ring, etwa mit 42 Badezellen u. s. w.

Nachdem Vasari nun die hauptsächlichen Gebäudegattungen bedacht hat, welche in einer Stadt vorkommen, besinnt er sich nachträglich auf noch einige geistliche Bauten. Zunächst entwirft er die Canonica für das Domcapitel. Um einen ovalen Hof, in deren Mitte sich ein ebenfalls ovales Gebäude für das Archiv, den Capitelsaal u. s. w. erhebt, liegen zu ebener Erde 42 Wohnungen für ebensoviele Canonici; jede zu einem Saal, zwei Kammern, der Küche und einem Gärtchen. Ueber jeder derselben befinden sich die Wohnungen der Capläne. Für etwaige Fälle ist eine grosse Küche in Bereitschaft; eine kleine Wiese dient den Herren zur Erholung und zu Spielen in aller Ehrbarkeit (giuochi onesti). Ferner bringt Vasari Entwürfe zu einer Pieue, einer Prioria und einer Rettoria auf dem Lande. Alle drei Anlagen denkt er sich als milde Stiftungen von mehr und weniger Aufwand. Die »Pieue« ist unter ihnen die vornehmste: eine dreischiffige Kirche (ohne Querschiff), flankiert von einer Sacristei und einem Bruderschaftssaale einerseits, andererseits von einem Glockenthurm und der Wohnung des »Vicepieuano«, liegt an einem quadratischen Platz, den Säulenhallen umgeben; die Seite gegenüber nimmt die geräumige Wohnung des »Pieuano« ein. Viel bescheidener ist die »Prioria«: eine einschiffige Kirche mit Querschiff wird an der Ostseite von Sacristeien und der Wohnung des »Priore« eingefasst, während von Kreuzarm zu Kreuzarm um das Langhaus herum eine »zu Vielem nützliche« Loggia

läuft. Bei der »Rettoria« endlich, die sonst entsprechend angelegt ist, fehlt das Querschiff; die Loggia wird eine Vorhalle an der Schmalseite, die Masse sind bedeutend geringer. Zu Mariencapellen auf dem Lande, auch zu Capellen an Mirakelstätten, eignet sich ein ovaler Grundriss mit vier symmetrisch angeordneten Conchen. Nonnenklöster sollte man, der Kriegsgefahren wegen, nicht auf dem offenen Lande gründen; geschieht es dennoch, so ist auf einige Sicherheit zu denken. Die Anordnung der Räume entspricht im Ganzen dem städtischen Kloster. Für ein Mönchskloster schlägt Vasari eine Kirche vor, deren Eigenartigkeit er besonders betont; es handelt sich um einen einschiffigen Bau ohne Querschiff, mit je sieben Capellen im Schiffe und einem von Sacristeien flankirten kreisrunden Mönchschor hinter dem Hochaltare. Ein Haus für unheilbare und gemeingefährliche Kranke weit ausserhalb der Stadt, mit zwei Höfen, beschliesst die Reihe dieser Bauten.

Und um, seiner Meinung nach, dem Publicum nichts Wichtiges schuldig zu bleiben, wendet sich Vasari endlich dem Hafenbau zu. Nachdem er uns eine fünfbogige Brücke gezeigt, unter deren mitttlerem Joch Schiffe hindurchgehen können, beschreibt er ein »Arsenale«, d. h. eine Schiffswerft. Sie soll in oder nahe bei der Stadt liegen, als ein Quadrat von etwa 300 Br. Seitenlänge. Der fünfschiffige Hauptraum dient zum Schiffsbau; andere Hallen nehmen Vorräthe und Rüstzeug auf; Arbeiterwohnungen und eine Capelle fehlen nicht. Darauf kommt der Hafen selbst an die Reihe, angeblich einem Theile desjenigen von Marseille nachgebildet. Man sieht ein Oval, eine Art von Molo, der auf der Landseite Lagerplätze und Hallen für die Douane trägt, auf der Seeseite Standpunkte für Batterien bietet. Die Aus- und Einfahrt liegt seitlich, und wird durch vier Thürme und ein Vorwerk geschützt. Ein Bagno (oder Serraglio) für die Galeerensclaven während des Ankerns ihrer Schiffe schliesst sich natürlich an. Vasari gesteht, er habe noch keines gesehen, und entwirft »al suo capriccio« ein von vier Eckthürmen überragtes Rechteck mit grossem Hof. Die verschiedenen Gattungen der Sträflinge (schiaui, forzati, schiaui di rispetto) werden in getrennten Räumen gehalten, und mit Weben, Spinnen und sonstigen Arbeiten für die Schiffe beschäftigt. Lager von Biscotto, Wein, Brennholz, ferner ein Spital und eine Wohnung für den Capitano werden nicht übergangen.

Hierauf beendigt Vasari sein »ragionamento« mit der Wendung, er könnte noch eine »infinità« von Tafeln liefern, für Tavernen, Gasthäuser u. s. w. aber er wolle Anderen, vielleicht besser-begabten, auch etwas zu thun übrig lassen. Nur soll man ihm glauben, dass er sich gerne Allen hilfreich beweisen würde. Ganz unorganisch sind dann noch vier Entwürfe für Theile jener Capelle bei S. Lorenzo angehängt — Zeichnungen, die offenbar nur zur Ausfüllung herangezogen werden, und nicht weiter von Interesse sind.

Aus unserem Referate, welches keine wesentliche Angabe, keinen Gedanken übergangen hat, ergibt sich die geistige Armuth des Vasari'schen Werkes, welches sein Bestes dem herrschenden Geschmacke verdankt.

Aber auch so würde es als etwas Originelles höheren Werth haben, wäre es nicht offenbar nach den Tractaten des Alberti und des Filarete, was

die Aufstellung und Anordnung der Gebäudegattungen betrifft, zusammengesetzt worden. Immerhin ist es nicht ohne Interesse für uns. Wir finden einerseits eine Reihe von Gesichtspunkten für architektonische Anlagen im Sinne des 16. Jahrhunderts klar und sachlich hervorgehoben, und erkennen andererseits in dem spielerischen »ragionamento« den letzten, unscheinbaren, aber nothwendigen Ausläufer der oben gekennzeichneten, im Grunde verfehlten Bestrebungen einzelner Tractate, an Stelle systematischer Belehrung und methodischer Deduction eine subjective, oft willkürliche Auffassung der Kunst vorzutragen. Bei Vasari handelt es sich dann nicht mehr um die Kunst, sondern nur um eine zwanglose Uebung im Entwerfen von Grundrissen, welche zu einem immerhin anspruchsvollen Ganzen nachträglich vereinigt worden sind.

Fragment eines Lorscher Sacramentariums in der Erlanger Universitätsbibliothek.

Von Dr. **M. Zucker.**

Das Pergamentblatt, von dem in Folgendem die Rede ist, war einst zum Einbande eines aus dem Jahre 1589 stammenden Buches der Erlanger Universitätsbibliothek verwendet worden, wobei es an der einen Seite nicht sehr erheblich beschnitten wurde, während es an der anderen noch mehrere Buchstaben des Textes einbüsste. Seine Höhe beträgt nicht ganz 0,25 m, die Breite der intacteren Hälfte 0,21 m, die der anderen nicht ganz 0,16 m. Die ganze erste Seite wird von einem in Deckfarben ausgeführten Initialenschmuck eingenommen, dessen Motive fast durchaus dem Kreise rein karolingischer Buchmalerei angehören, doch weist die Schrift bereits auf den Ausgang des 10. oder den Anfang des 11. Jahrhunderts. Das Fragment stammt aus einem Sacramentarium, das nach sicheren, unten zu erörternden Merkmalen für das Kloster Lorsch geschrieben worden war, und zwar bildete es das mittelste Blatt einer Lage, so dass der Text ein zusammenhängendes Ganzes ergibt. Es ist der Messcanon von den Worten Te igitur bis zu den fast unleserlichen Worten omni benedictione des Gebetes, in welchem Gott angerufen wird, das in der Messe dargebrachte Opfer durch die Hand seines Engels vor sich auf den Altar in der Höhe bringen zu lassen.

Mit dem Wort Sacramentarium [1]) bezeichnet man bekanntlich die Mess-

[1]) Ducange citirt z. B. als Titel einer vor der Zeit Karls d. Gr. geschriebenen Handschrift: »In nomine Domini incipit Sacramentarium de circulo anni . . .« In einem Bücherverzeichniss von S. Vandrille 787—806 (Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui, p. 3) sind genannt: »sacramentaria volumina tria«. Daneben war schon in früher Zeit der Name missalis üblich. In dem St. Gallener Katalog der dortigen irischen Handschriften aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts steht verzeichnet: »Missalis in vol. I.« Fd. Keller, Bilder und Schriftzüge in den irischen Manuscripten der schweizerischen Bibliotheken, p. 61. Becker, Catalogi bibliothecarum antiqui lesen wir p. 28 in einem Verzeichniss von St. Riquier vom Jahre 831: missales Gregoriani tres etc. — Dieselbe Bezeichnung gebraucht der unten p. 38 zu erwähnende Katalog der Lorscher Klosterbibliothek, der dem 10. Jahrhundert zugewiesen wird.

bücher des frühen Mittelalters, welche im Wesentlichen nur die von dem Priester zu sprechenden Gebete enthielten. Vom 11. Jahrhundert ab gestalteten sich dieselben zu dem umfänglicheren sogen. Missale aus, das durch das Tridentinum dann seine endgültige heutige Form erhielt. In der jüngsten Zeit hat man nachdrücklich auf die Bedeutung dieser Sacramentarien für die Kunstgeschichte hingewiesen. Dieselben bilden neben den Psalterien und Evangeliarien eine besondere Classe der kirchlichen Ritualbücher mit eigenartigen Darstellungen, und haben überdies den Vorzug, dass sich ihre Herkunft meist feststellen lässt. So erscheinen sie besonders geeignet, der Forschung als Ausgangspunkte zu dienen. Leopold Delisle hat denselben besondere Aufmerksamkeit zugewendet, und zuletzt in seinen »Mémoires sur d'anciens Sacramentaires 1886« 127 ihm bekannt gewordene Exemplare beschrieben. Mit auf seiner Arbeit fussend hat dann Springer in einer grundlegenden Besprechung »Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters« (Abhandlungen der Sächsischen Academie der Wissenschaften, 1889, XI. phil.-hist. Cl. p. 339 ff.) die kunstgeschichtliche Seite jener Denkmäler eingehend erörtert.

Für die eigenartige Ausschmückung der Sacramentarien kommen besonders zwei Stellen in Betracht, nämlich erstens die sogen. Praefatio: »Vere dignum et justum est . . . nos gratias agere,« wo die Buchstaben V und D von vere dignum in Folge mystischer Ausdeutung eine besondere, oft monogrammatische Auszeichnung erfuhren, und dann in noch höherem Grade der Anfang des unmittelbar auf jene Praefatio folgenden Messcanons selbst. Nachdem im vorhergehenden Theile der Messe die Abendmahlselemente bereits dargebracht sind, beginnt das erste Gebet des Canons mit: Te igitur clementissime pater per Christum Jesum . . . rogamus . . . uti accepta habeas . . . haec dona. Hier fesselte nun das erste Wort durch die Kreuzesform des Buchstabens T die Aufmerksamkeit. Eines der ältesten bei Delisle beschriebenen Sacramentarien N. 2, das aus Südfrankreich stammt und dem Ende des 7. oder Anfang des 8. Jahrhunderts zugewiesen wird, kennt zwar jenes Motiv noch nicht, aber von da ab hat die Kreuzgestalt des T die Anregung zu einer sehr mannigfachen Decoration dieser Stelle der Sacramentarien gegeben. Das dem 8. Jahrhundert angehörende Sacramentarium aus Gellone (Delisle Nr. 7), jetzt in der Pariser Nationalbibliothek, eröffnet den Reigen mit einem Crucifixus an Stelle des T. Im 9. Jahrhundert war es bereits feststehende Uebung, den beiden genannten Stellen künstlerischen Schmuck angedeihen zu lassen [2]). Die Canonbilder wurden sogar verehrt [3]).

Bei unserem Blatt nimmt die Miniatur am Anfang des Canons, wie erwähnt, die ganze Seite ein. Bei der Wichtigkeit der Sacramentarien für die Kunstgeschichte verlohnt es sich wohl, von allen derartigen Resten Nachricht zu geben. Das vorliegende Beispiel wenigstens dürfte trotz der späten Zeit, aus der das Fragment stammt, zu den interessanten Verzierungen an dieser Stelle zählen.

---

[2]) Springer l. c. 348 sqq.

[3]) l. c. 343: »aliquantum coloris oscula deterserunt« Muratori.

Zunächst ist hervorzuheben, dass das fast $^3/_4$ der Blatthöhe einnehmende T in sehr ausgesprochener Weise als Kreuz gekennzeichnet ist, wie wir dies z. B. bereits in dem Sacramentarium des Drogo finden[4]). Das dahinter gestellte E zeigt bei schmalem Körper der Hauptlinien goldene, roth umränderte Riemenverschlingungen, die an den Enden der Linien eine halbe und an den Vereinigungspunkten eine volle Scheibe bilden. Gehoben ist dieses Geflecht mehrfach durch dazwischengeschobenes Grün. Es nimmt sich diese Bildung des Buchstabens aus wie eine Fortbildung von Formen, wie sie bei dem IN des Johannisevangeliums in dem Wiener karolingischen Evangeliarium vorliegen (Adahandschrift Taf. 21).

Bei dem T dagegen ist jenes beliebte Element der Buchstabenverzierung, das auch mehrfach bei dem T in anderen Sacramentarien wiederkehrt, durchaus vermieden. Es besteht vielmehr aus einem fast zwei Finger breiten Haupt- und Querbalken, welche beide, um die gerade Linie etwas zu brechen, zweimal von beiden Seiten her stark eingebuchtet sind, eine Decoration, bei welcher der Charakter eines Holzbalkens jedenfalls vollständig gewahrt bleibt. Durch jene Einziehungen grenzen sich an den Balken wie von selbst viereckige Felder ab, welche golden bemalt wurden, während die sie trennenden, eben bezeichneten Stücke ehemals Purpur aufwiesen, von welchem sich jetzt ganz verblasste schematische Pflanzen mit eingerollten schmalen Blättern abheben. Die Umränderung aller dieser einzelnen Abtheilungen ist roth, was bei sämmtlichen Einfassungslinien wiederkehrt. Auf dem Felde an der Verbindungsstelle der beiden Balken sehen wir, was wohl selten vorkommen dürfte, eine Christusbüste in rothem Gewand mit grünem Kreuz-Nimbus. Das Haar war golden. Die Fleischfarbe bildet hier wie bei einer zweiten noch vorhandenen Gestalt das Pergament, auf welchem die Details mit einer bräunlichen Farbe angegeben sind. In die übrigen vier Felder wurden die nächsten, auf Te folgenden Worte des Textes igitur | clemen | tissime | pater eingeschrieben.

Den Hintergrund für dieses T und E bildet eine grosse, jetzt schmutzig blaue Scheibe, welche von einem breiten, aus schematischen grünen und blauen Blättern gebildeten Kranze umschlossen wird. Damit Scheibe und Kranz sich bestimmt von einander sondern, ist zwischen beide ein roth eingefasster Goldstreifen gelegt, ein solcher umgibt auch den Kranz nach aussen. Sehr ansprechend nimmt es sich dann aus, dass diese umschliessende Kreislinie rings mit zierlichen goldenen Blättchen besetzt ist, die aus grünem Grunde aufsteigen. Dasselbe Motiv findet sich schon in dem Evangelium von Soisson zur Verzierung eines Arkadenbogens (Adahandschrift Taf. 31).

Um an den Seiten des Blattes einen Abschluss zu gewinnen und die frei gebliebenen Ecken passend zu decken, wurde eine auf zwei Säulen ruhende rechteckige Einrahmung gewählt, deren Linien die Scheibe theilweise überschneiden. Dieser Rahmen über den Säulen zerfällt nach karolingischer Weise in mehrere Abtheilungen, welche von Blattornament und Riemengeflecht in etwas derben Formen gefüllt werden. Das Geflecht ist rechteckig, doch mischt

---

[4]) Springer l. c. p. 355.

sich einmal die Spirale in dasselbe. Es sind dies also noch rein irische Motive in allerdings nicht gerade feiner Ausführung. Die Säulen erinnern in ihrem Composita-Capitell noch vernehmlich an die Antike. Die goldenen Akanthusblätter stehen in doppelter Reihe auf Purpurgrund. Auffallend ist der Körper des Capitells. Es nimmt sich aus, als wäre es aus zwei ineinander gesteckten Trichtern gebildet; man erstrebte sichtlich eine classische Form, aber die Blätterreihen über einander greifen zu lassen, war eine zu schwierige Aufgabe. Man half sich mit obigem Auskunftsmittel. An den ionischen, von sehr niedriger goldener Platte ausgehenden Voluten sind nicht die kleinen Palmetten vergessen, welche die Winkel der Volute verzieren. Darüber liegt ein feiner, jetzt schwarz aussehender Abacus. Die Basen zeigen zwischen einer goldenen oberen und einer zweifachen unteren, gleichfalls goldenen Platte[5]) einen dicken rothen Wulst. Die dabei an den Ecken entstehenden leeren Stellen sind oder waren oben wie unten durch eine Art Palmette in Grün ausgefüllt[6]). Bemerkt zu werden verdient, dass auch die unteren beiden Platten abgerundet sind, also nicht an die abgetreppten, in der karolingischen Kunst so häufigen Formen erinnern. Die Schäfte sind purpurn. Mit Purpur wurde auch der untere frei gebliebene Theil des Blattes zwischen den Säulen in der Weise gedeckt, dass in der Mitte noch Raum für eine kleinere grüne, goldumränderte Scheibe gelassen wurde, welche in den Kranz darüber etwas einschneidet. Sie dient als Hintergrund für eine wohl als herabschwebend zu bezeichnende Engelsgestalt. Das Gewand und die schräg in die Höhe stehenden Flügel derselben heben sich roth von dem grünen Gewande ab. Die Arme sind kreuzförmig ausgebreitet.

Wie man sieht, war der Miniator auf fast überreichen Schmuck, zugleich aber auch auf kräftige Hervorhebung alles Einzelnen und auf Brechung der Monotonie durch gegensätzliche Linien wohl bedacht. Als die Malerei noch frisch war, muss sie von recht guter Wirkung gewesen sein. Jetzt sind die Farben an vielen Stellen abgerieben und schmutzig.

Die Verbindung eines viereckigen Rahmens mit einer Scheibe in der gekennzeichneten Weise verräth eine Empfindung, die sich merklich von der karolingischen Kunst entfernt hat; es ist eine Vergröberung der karolingischen Weise, die Darstellungen auf künstlerisch umrahmten Blättern zu geben. Was jedoch im übrigen die formelle Seite der Arbeit anlangt, so steht, wie bereits erwähnt, alles noch auf rein karolingischem Boden. Farbe, Decorationsformen, Behandlung der Gewänder und die karolingisch antikisirende Zeichnung der beiden Köpfe mit ihrem kräftigen, bei Christus nach unten breiten Oval bei relativ natürlicher, etwas derber Auffassung sprechen dies sehr be-

---

[5]) Diese untere Platte zeigte möglicherweise zweierlei Farben, unten Gold, oben Silber, wenn die jetzt wie an dem Abakus schwarze Farbe ursprünglich jene Metallfarbe war.

[6]) Wir haben hier Vorläufer der Eckdeckblätter des 12. Jahrhunderts vor uns, jedoch mit dem beachtenswerthen Unterschied, dass die Blätter sich dem Wulste anschmiegen.

stimmt aus. Dabei muss man im Auge behalten, dass es in dem Kloster Lorsch an älteren Vorbildern auf keinen Fall fehlte. Wir besitzen ein aus dem 10. Jahrhundert stammendes Verzeichniss der damals dort vorhandenen reichen Bücherschätze [7]). Jener Katalog zählt zu Anfang 17 Sacramentarien auf [8]), die dort bereits »missales« genannt wurden. Dass darunter auch reich verzierte sich befanden, ist bei einem von Karl dem Grossen an von den Kaisern so bevorzugten Kloster selbstverständlich. Von dreizehn werden die ehemaligen Besitzer oder Stifter angegeben, was auf reiche Ausstattung jener Handschriften schliessen lässt. Sie mochten eine kleine Galerie karolingischer Malerei repräsentiren.

Noch erübrigt ein Wort über das Figürliche und die beiden scheibenförmigen Hintergründe. Springer hat nachgewiesen, dass die Künstler für die Ausschmückung der Sacramentarien ihre Anregung für die sonstigen Darstellungen in der Regel dem Textinhalt entnahmen, während sie für den Anfang des Canons fast durchgehends durch die Kreuzesgestalt des T sich die Richtung bezeichnen liessen, in der sich ihre Phantasie bewegte. Dies bestätigt auch die vorliegende Miniatur, doch bringt sie für die Canonbilder, wie wir oben gesehen haben, eine interessante Variante. Die Kreuzgestalt des T ist in Uebereinstimmung mit vielen anderen Sacramentarien auf das bestimmteste betont, aber der Künstler hat für die figürliche Zuthat nicht den Gekreuzigten gewählt, was fast nicht zu umgehen scheint, wenn die Person Christi herangezogen werden soll, noch hat er nach Analogie der dritten von Springer l. c. p. 364 aufgestellten Gruppe der Sacramentarien, bei welcher die frühere Tradition bereits gelockert erscheint, Christus in der Glorie dargestellt, wir sehen vielmehr am Kreuze eine Büste Christi, der, in der Linken wie es scheint ein rothes Buch haltend, die Rechte mit der antiken Bewegung des Lehrens erhebt, ein Gestus, den man bekanntlich früher für die griechische Weise, den Segen zu ertheilen, ansah [9]).

Wir haben hier einen bemerkenswerthen Fall, wie Vorbilder früherer Jahrhunderte in der karolingischen Kunst nachwirkten. Jene Zeit, welcher Christus am Kreuz keine fremdartige Darstellung war, konnte nicht mehr von selbst auf ein Brustbild am Kreuze [10]) verfallen. Es ist klar, dass man in jenem Kreise die Darstellung Christi in Gestalt eines Brustbildes über dem Kreuze kannte, wie sie z. B. in dem Mosaik von S. Stefano rotondo in Rom (Ciampini mon. vet. II, tv. 32), oder auf den Oelfläschchen in Monza (Gar-

---

[7]) Becker, Gst., Catalogi bibliothecarum antiqui, p. 82—120.

[8]) Reichenau besass zur Zeit Ludwigs d. Fr. deren 58. l. c. p. 9: »libri sacramentorum LVIII.«

[9]) Otte, Handbuch d. christl. Archäologie, 5. Aufl., I, p. 466. In karolingischen Handschriften findet sich dieser Gestus z. B. bei dem bekannten jugendlichen Christus des Godescalc-Evangelistariums und bei der Christusgestalt in einem G des Evangeliars von Soissons. Adahandschrift Tf. 34.

[10]) Büsten Christi an sich waren der karolingischen Kunst nicht fremd. Eine solche findet sich z. B. in einem O des Sacramentariums von Gellone, Springer l. c. p. 348, ferner in einem V der Vivianbibel. Janitschek, Adahandschrift, p. 82.

rucci tv. 433 ff.) vorliegt, wo Christus zwischen den Schächern am Kreuze in obiger Weise abgebildet ist. Auch Medaillen zeigen eine verwandte Darstellung, cfr. Garrucci tv. 480, 6. Ob der Zeichner unserer Büste bei der erhobenen Rechten an Lehren oder Segnen dachte, ist schwer zu entscheiden. Für das letztere liesse sich auf das Gebet des Messcanons verweisen, wo es von Christus heisst: Per Christum dominum nostrum, per quem haec omnia domine semper bona creas, sanctificas, vivificas, benedicis et praestas nobis, wonach ein segnender Christus an der Spitze des Canons sich ungezwungen erklären würde. Es würde dies auch zu der von Springer festgestellten Gewohnheit stimmen, die Motive aus dem Inhalt der Gebete zu entnehmen.

Wodurch der Maler darauf kam, die Gestalt eines schwebenden Engels auf dem Blatte anzubringen, liegt auf der Hand. Er wollte auf diese Weise die Erhörung des oben erwähnten Gebetes versinnlichen, welches dahin geht, dass Gott das in der Messe dargebrachte Opfer durch einen Engel zum Himmel emportragen lassen möchte [11]). Der Engel schwebt hier herab, um dasselbe zu holen.

Die hier wie sonst in der karolingischen Kunst vorkommenden Scheiben erinnern an den unmittelbaren Zusammenhang jener Miniaturmalereien mit antiken Vorbildern. Es gab dem Schmuck einen gewissen Nimbus, wenn man antike Formen wiederholte. Zunächst erinnert man sich hierbei wohl an die Darstellung von Porträts auf schildförmiger Unterlage, eine Form, die bekanntlich in der Renaissancezeit des 16. Jahrhunderts auch Dürer bei dem Porträt des Kleberger in Wien wieder aufleben liess. Dieselbe findet sich ähnlich auf Diptychen, und diese kleinen Kunstwerke werden vor allem die Anschauung vermittelt haben. Das Rund eines Diptichons im Louvre z. B., von dem sich ein Consularporträt abhebt, ist von einer langgezogenen Raute umschlossen (Gazette archéol. 1884, Taf. 16), ganz so, wie dies in der Bamberger Alcuinbibel bei einem Rund wiederkehrt, welches das Lamm zeigt (Leitschuh, Aus den Schätzen der Bibliothek zu Bamberg Taf. II). Gazette archéol. 1884, S. 126 sind drei weitere Diptychen namhaft gemacht, auf welchen die Büste des Consuls von einem solchen Rund umschlossen ist. Daneben kann aber auch auf den dem 6. Jahrhundert angehörigen Codex Rossanensis verwiesen werden, wo die Aufschrift für das Vorsatzblatt der Evangeliencanons in eine von breitem Rand umgebene Scheibe eingeschrieben ist. In verwandter Weise wird der Titel der Wiener Dioskorides-Handschrift von einem Kranz umschlossen. In dem Sacramentarium von Autun wurde reichlicher Gebrauch von diesen Scheiben gemacht; auch den Hintergrund für die Gestalt Gregor's des Grossen bildet eine solche, und zwar in Grün (Gazette archéol. l. c. p. 158).

Erhöht wird der Werth unseres Fragmentes dadurch, dass der Ort, woher dasselbe stammt, angegeben werden kann. In der Reihe der Heiligen, welche am Anfang des Messcanons angerufen werden, findet sich zwischen

---

[11]) Ob etwa die blaue Farbe der oberen Scheibe den Himmel, die grüne der kleineren unteren die Erde andeuten sollte, wage ich nicht zu entscheiden.

Laurentius und Chrysogonus der heilige Nazarius genannt, und zwar ist er durch goldene Capitalbuchstaben als der locale Hauptheilige gekennzeichnet. Ferner lesen wir am Rande der zweiten Seite in einer mit Goldtinte gezogenen Einfassung und gleichfalls goldener Minuskelschrift folgende im Genitiv gegebene Namen: Hathonis, Adalberonis, theotolahi, theotrochi, Egilberti, Babonis, Fridagarii. Es sind dies Namen von Personen, deren bei der Messe gedacht werden soll. Zu diesen wurden etwas weiter unten von zwei verschiedenen Händen etwa aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts noch zwei weitere in sorgfältiger Schrift mit schwarzer Tinte zugefügt: Werinheri epi und Burchardi epi.

Diese am Rande stehenden Namen lassen füglich nur an deutsches Gebiet denken, und innerhalb dieser Grenzen verweist uns der Name des Nazarius auf das einst hochberühmte Kloster Lorsch in Hessen, wo noch jetzt die allbekannte Vorhalle aus karolingischer Zeit erhalten ist. Durch den Metzer Bischof Chrodegang kam der Leichnam jenes römischen Heiligen in das bereits bestehende Kloster, das fortan dessen Namen führte. Bekannt sind in der Annalistik des Mittelalters die Annales Nazariani; auch in philologischen Kreisen lebt der Name in der Bezeichnung Codex Nazarianus fort.

Bestätigt wird die Zuweisung durch Folgendes. Man kennt noch drei andere Lorscher Sacramentarien, die Delisle l. c. unter Nr. 92, 93, 94 beschreibt. Eines derselben wird der Wende des X. und XI. Jh., die beiden anderen dem XI. Jh. zugewiesen. Die Namen der Heiligen nun, die in Nr. 92, dem ältesten der drei Exemplare, im Messcanon sich finden . . . Cornelii, Cypriani, Laurentii, NAZARII, Chrisogoni, Johannis et Pauli, Cosmae et Damiani, Hilarii, Martini, Augustini, Gregorii, Hieronimi, Benedicti, Uodalrici, Adalberti, kehren genau in derselben Reihenfolge auf unserem Fragment wieder, bis auf die beiden letzten. Diese sind indess, wie Delisle bemerkt, erst nachträglich beigeschrieben, was auf unserem Blatte von noch sehr früher Hand nur mit dem Namen Adalbertus geschah, der ohne Verweisungszeichen am Rande steht. In beiden Sacramentarien finden wir also genau dieselben Heiligen bis zum Namen Benedictus. Dass zu dieser Reihe in beiden Exemplaren ein wenigstens zur Hälfte identischer Zusatz gemacht wurde, bezeugt überdies die Benützung derselben an ein und demselben Orte.

Nach Lorsch weisen endlich in gleicher Weise die am Rande stehenden Namen. Unter den sieben des älteren Eintrages treffen wir fünf in der Aebtereihe des Klosters: Eigilbert 857—863, Theotroch 863—875, Babo 875—881, Adalbero, Bischof von Augsburg und Abt von Lorsch, 893—898, Hatto, Erzbischof von Mainz und Abt von Lorsch, 898—913 [12]). In dem Lorscher Necrologium, abgedruckt Böhmer, Fontes rerum germanicarum III, p. 144 ff., kehren die fünf Namen wieder unter dem 23. August, 18. October, 29. Mai, 28. April, 18. Januar.

Was die ausserdem noch beigeschriebenen Namen der Bischöfe Werinher und Burkhard anlangt, so wissen wir, dass der anfangs zu den Gegnern

---

12) Falk, V. Al. Fr., Geschichte des ehemaligen Klosters Lorsch, 1866.

Heinrich's IV. zählende Merseburger Bischof Werinher (1063—1093, † 1103) von dem Kaiser, nachdem er sich unterworfen hatte, für einige Zeit nach dem gut kaiserlichen Lorsch verwiesen worden war. Das Necrologium verzeichnet seinen Namen unterm 12. Januar. Er hatte die Feier des Gedenktages des hl. Maximus in Lorsch veranlasst und hierfür eine Stiftung gemacht. Falk l. c. p. 202.

Dass auch das Andenken eines Bischofs Burkhard in Lorsch gefeiert wurde, ergibt ein Eintrag in dem oben bereits genannten Lorscher Sacramentarium Nr. 93, wo wir für den 12. April angemerkt lesen: Obiit Burchardus frater et Basiliensis episcopus. Delisle l. c. p. 241 (cfr. Necrologium bei Böhmer p. 146). Es ist dies der Bischof Burkhard von Basel (1072—1105), der, auf Seiten des Kaisers stehend, auf der Versammlung in Worms für Absetzung Gregors gestimmt hatte.

Es sind nun noch zwei Namen des älteren Eintrages übrig: Theotolahi und Fridagarii.

Ueber Letzteren konnte ich nichts ausmitteln[13]) und auch für den des Theotolahus fand ich nur, dass ein Wormser Bischof dieses Namens (»Thietelahus«) einmal mit dem Erzbischof Hatto zusammen als Zeuge bei einer Schenkung auftritt, die der Augsburger Bischof und Lorscher Abt Adalbero seinem Kloster macht (Mon. Germ. SS. XXI, p. 382, 17), sowie dass König Konrad im Jahre 912 bei einer Schenkung an das Lorscher Tochterkloster Heiligenberg bei Heidelberg eben diesen Bischof unter den Personen nennt, durch deren Bitten er zu jener Schenkung veranlasst worden sei (Mon. Germ. l. c. p. 426, 7 [die dortige Namensform ist »Thiedelachus«]). Es ist also recht gut möglich, dass jener Name dem Wormser Bischof angehört. Die Reihenfolge, in der die Personen eingeschrieben wurden, steht dem zum mindesten nicht entgegen. Bei Aufzählung derselben war der geistliche Rang massgebend. Hatto war von den dort genannten Aebten der Zeit nach der jüngste, als Erzbischof steht er aber an der Spitze. Auf ihn folgt sein Vorgänger in der Abtswürde, Adalbero, der zugleich Bischof von Augsburg war, und an dritter Stelle steht dann der Name des Theotolahus, dem sich die dreier älterer Aebte des Klosters anschliessen. Die Reihenfolge der Namen hindert also nicht, ihn als Bischof zu betrachten, ja sie fordert fast, in ihm gleichfalls einen solchen zu vermuthen. Doch wie dem auch sei, da auf jeden Fall von den auf unserem Blatte stehenden neun Namen sieben mit solchen von Personen zusammentreffen, die zu dem Lorscher Kloster in näherer oder fernerer Beziehung standen, so ergibt sich der Schluss von selbst, dass unser Fragment jenem Kloster zugewiesen werden muss.

Für die genauere Datirung des Blattes bin ich auf paläographische Gründe angewiesen. Der malerische Schmuck selbst könnte vielleicht bei eingehenderem Vergleichen Anhaltspunkte ergeben. Das ist mir mit den hiesigen Mitteln nicht möglich. Da die Darstellung einfach aus einer älteren

---

[13]) Möglicherweise findet sich der Name in dem nicht vollständig publicirten Necrologium in Würzburg Mp. Theol. f. 132 (cfr. Falk l. c. 171).

Handschrift herübergenommen sein kann, würde ein darauf gegründeter Schluss überdies leicht irreführen. Die Nennung des Erzbischofs Hatto, der am spätesten von den ursprünglich an den Rand geschriebenen Personen lebte, ist für unseren Zweck werthlos, da die Schrift bestimmt einer späteren Zeit als dem Anfang des 10. Jahrhunderts angehört. Es ist eine ziemlich grosse schöne Minuskel. Die Schäfte der über oder unter die Zeile sich erstreckenden Buchstaben sind sehr kurz und nur noch hie und da unmerklich keulenförmig. Der rechte Strich des a steht noch durchaus schief, die beiden rechten Striche des m sind mitunter ziemlich gerade, in den meisten Fällen jedoch mehr oder weniger stark gekrümmt, mehrere Male sinkt i am Ende etwas unter die Zeile, unciales N kommt gleichfalls vereinzelt vor, einige Male auch noch die an die Cursive erinnernde Ligatur von r und e, aber in ihrem Gesammtcharakter entfernt sich die Schrift schon leise von der vollen, breit ausladenden Rundung der früheren Zeit. In dem den letzten Jahrzehnten des 10. Jahrhunderts angehörigen Codex Egberti in Trier finden wir ähnliche Züge. Ein Vergleich mit einer Reihe anderer Blätter bestätigt, dass das Sacramentarium um die Wende des 10. und 11. Jahrhunderts entstanden ist.

Notizen zur Geschichte zweier Dürerbilder.

Von **Joseph Neuwirth.**

Bei der Sammlung und Verarbeitung des Stoffes für meine Monographie über »Albrecht Dürer's Rosenkranzfest« war es mir nicht möglich gewesen, die Richtigkeit der Angabe Woltmann's, dass Waagen 1837 in Folge eines Anbotes an das Berliner Museum im Auftrage der preussischen Regierung nach Prag kam, um mit dem Prälaten des Stiftes Strahow über die Erwerbung des Bildes zu unterhandeln, aus urkundlichen Belegen des genannten Klosters zu erweisen. Erst vor Jahresfrist theilte mir der allzeit gefällige Stiftssecretär P. Lohelius Schmidt mit, dass der Strahower Prälat P. Sigismund Starý bei Durchsicht alter Briefschaften auch auf einen Briefwechsel gestossen wäre, in welchem Verhandlungen, den Verkauf des »Rosenkranzfestes« nach Berlin betreffend, nachweisbar seien. Auf meine Bitte, mir zu ermöglichen, diese für die Geschichte des Dürerbildes wichtigen Briefe kennen zu lernen, erhielt der erwähnte Secretär die Weisung, vorher dem Prälaten einen Bericht über den Briefwechsel und das, was aus demselben veröffentlicht werden könnte, vorzulegen. Derselbe eröffnete mir in einem Briefe vom 22. Januar 1889 in dieser Angelegenheit Folgendes:

»Der hochwürdigste Herr Prälat sah sich nämlich in Folge meines Referates über den besagten Briefwechsel bestimmt, von einer weiteren Mittheilung abzustehen; und somit beschränke ich mich bloss auf die (freilich hauptsächlichste und jedenfalls ausreichende) Notiz, dass zwar in den Jahren 1836 und 1837 Verhandlungen, angeregt durch den Grafen Brühl als Generalintendant der königlichen Museen, im obgedachten Sinne stattfanden, jedoch einerseits wegen der gerechtfertigten Bedenken, dass es doch schwer hält, ein solches Kunstwerk ausser Land zu schaffen, andererseits aber in Folge der von der betreffenden Berliner Commission ausgesprochenen Befürchtung, dass das Bild auf der weiten Reise von Prag nach Berlin noch mehr leiden könnte, als es bereits der Fall war, zu keinem Ziele führten.«

Durch diese Angaben ist zweifellos sicher gestellt, dass man in Berlin gesonnen war, das »Rosenkranzfest«, trotz der bedeutenden Beschädigungen des Werkes, zu kaufen; die von der Berliner Commission ausgesprochene Befürchtung wegen weiterer Beschädigung beim Transporte geht offenbar darauf zurück, dass Waagen das Bild zu dem erwähnten Zwecke besichtigt und ein Gutachten abgegeben hatte. Leider ermöglichen die kurzen Angaben keine Klarheit über den Gang der Verhandlungen, die für die Geschichte des Dürerbildes, für die klare Beurtheilung seines damaligen Zustandes, seiner Schäden

und seines Werthes in jenen Tagen von grosser Wichtigkeit bleiben. Jedenfalls können die beiden oben angeführten Gründe für die Erfolglosigkeit der Verhandlungen nicht maassgebend gewesen sein, da man ja gerade beim »Rosenkranzfeste« — freilich als es noch gut erhalten war — sich nicht durch Bedenken betreffs der Transportfähigkeit abhalten liess, das herrliche Meisterwerk von Venedig nach Prag zu übertragen; die Transportverhältnisse an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts waren aber im Vergleiche zu jenen des vierten Jahrzehnts im 19. Jahrhunderte weit misslichere, so dass die Möglichkeit der Grösse einer Beschädigung der Tafel in beiden Fällen fast gleich bleibt, da einmal das Bild intact und auf schlechteren Wegen fortzuschaffen, das andere Mal aber schon beschädigt und die Verkehrsmittel weit bessere waren. Die eigentlichen Gründe, an welchen sich die Verhandlungen zwischen Strahow und Berlin zerschlugen, müssen offenbar anderer Natur gewesen sein; hoffentlich gelingt es noch einmal, sie zuverlässig nach dem Einblicke in die urkundlichen Belege festzustellen. Vielleicht regt die Constatirung der Thatsache, dass briefliche Aufzeichnungen über die zwischen Strahow und Berlin gepflogenen Abmachungen vorliegen und an ersterem Orte noch erhalten sind, auch dazu an, an dem anderen Orte nach dem ergänzenden Materiale zu forschen und aus letzterem den Sachverhalt klarer zu stellen, als es derzeit möglich ist.

Wie durch das Rosenkranzfest hatte Dürer seinen Ruhm als Maler auch zu sichern gehofft durch den Heller'schen Altar; allein während das erstere nach der Restauration, welche die schweren Beschädigungen forderten, den Geist des grossen Meisters gleichsam nur hinter einem die Feinheit der Theile verdeckenden Schleier wahrnehmen lässt, vermittelt die dürftige Copie des anderen bloss eine Ahnung von der Grösse des Verlustes, welchen die Kunstgeschichte durch den Untergang des Dürer'schen Meisterwerkes erlitten hat. Als solches wurde der Heller'sche Altar, solange er in Frankfurt stand, vielfach bewundert, und die verschiedenen Notizen, welche sich in den Geschichtsquellen Frankfurts über denselben finden, werden zu hochinteressanten Belegen, an welchen sich der wachsende Ruhm des Meisters und die gesteigerte Werthschätzung seiner Schöpfungen erweisen lässt. Da sie bei allen jenen sich finden, welche überhaupt auch hie und da ein Wort über die Denkwürdigkeiten der altehrwürdigen Krönungsstadt verlieren, so ergibt sich daraus, dass Dürer's Altarwerk ein Gegenstand allgemeinen Interesses und eines gewissen Stolzes der Frankfurter war.

Die Angaben der Frankfurter Gewährsmänner vermitteln jedoch auch noch andere Thatsachen, denen bisher noch wenig Beachtung geschenkt wurde, so wichtig sie auch für die Geschichte des Heller'schen Altares sind.

Der erste Frankfurter, welcher über den Heller'schen Altar berichtet, ist der 1524 geborene Johannes Latomus, der später Dechant des Bartholomäusstiftes wurde und als 74jähriger Greis am 8. August 1598 starb. Seine »Acta« und »Antiquitates« gehen, wie stellenweise ausdrücklich betont ist, auf ältere schriftliche Aufzeichnungen, auf Angaben von Augenzeugen und sonst glaubwürdiger Gewährsmänner seiner Zeit zurück [1]); diese Thatsache lässt Ange-

[1]) Grotefend, Quellen zur Frankfurter Geschichte. Frankfurt a. M. 1884.

sichts der Lebensstellung des Geschichtsschreibers das, was er über das Werk Dürer's meldet, doppelt beachtenswerth erscheinen. Joh. Latomus weiss betreffs desselben Folgendes zu berichten [2]): »Anno 1509 erecta est crux in coemiterio sancti Bartholomaei a Jacobo Heller scabino, singulari benefactore ecclesiarum et pauperum. idem condidit domum ex opposito parvae portae Praedicatorum, in qua hypocaustum constituit publicum, in quo pauperes se calefacerent hieme. fecit tabulam insignem Alberti Dureri manu pictam in eodem monasterio, quam marchio Brandenburgensis emere voluit mille thaleris. Nostra aetate quidam mercator 3000 florenis emere voluit.« Die letzteren beiden Angaben, deren Zuverlässigkeit sich aus der Würde des Joh. Latomus unbedenklich ableiten lässt, zeugen von der Werthschätzung des Bildes während des 16. Jahrhunderts.

Es ist nicht anzunehmen, dass noch bei Lebzeiten des Stifters Jakob Heller, der am 28. Januar 1522 starb, der Markgraf von Brandenburg den Mönchen ein den Verkauf des Altarwerkes betreffendes Anbot gemacht habe, dessen Zurückweisung unbedingt erfolgt wäre, da der fromme Stifter nach Allem, was sonst über seine Religiosität und die Bethätigung derselben bekannt ist, gewiss nicht die Einwilligung zum Verkaufe eines Werkes gegeben hätte, dessen Erwerbung und gediegene Ausführung ihm selbst Gegenstand umsichtigster Fürsorge gewesen war. Das Anbot des Markgrafen von Brandenburg kann also erst nach Heller's Tode gemacht worden sein. Fasst man die Markgrafen von Brandenburg in's Auge, welche bis zum Niederschreiben der Notiz des Joh. Latomus in Betracht kommen können, so ist es schwer, letztere Angesichts der knappen, jeden näheren Anhaltspunkt ausschliessenden Fassung auf eine bestimmte Persönlichkeit zu beziehen.

Hinter dem Sammeleifer der Fürsten, welcher namentlich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Erwerbung manches guten Stückes in's Auge fasste und durchführte, stand jener des reichbegüterten Bürgers, dessen Wohlstand erst die Stürme des dreissigjährigen Krieges in den Grundvesten erschüttern und vernichten sollten, keineswegs zurück. Darum ist es nicht zu verwundern, dass nach dem erfolglosen Bemühen des Markgrafen von Brandenburg ein reicher Kaufherr durch eine höhere Summe die Tafel, deren Werthschätzung durch das Wörtchen »insignem« trefflich hervorgehoben und beleuchtet erscheint, für sich zu erwerben trachtete. Aus der Verschiedenheit der gebotenen Summen ergibt sich unzweifelhaft die interessante Thatsache, dass in der zwischen beide Erwerbungsversuche fallenden Zeit der Werth der Schöpfungen von Dürer's Hand gestiegen war und der Ruhm und die Bedeutung des heimgegangenen Meisters von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wuchsen, ein schönes Zeichen, wie spätere Geschlechter es sich angelegen sein liessen, den eigenartigen Geist eines der grössten Künstler des deutschen Volkes zu erfassen

I. Band: Chroniken des Mittelalters, S. 100. Quidam ex nostris ante annos centum eum hic consecratum scribit, quod alioquin non legi. — S. 104. Anno 1504. Descriptio belli Bavarici ab oculato teste. — S. 109. Hoc a plurimis fide dignis habeo, qui ex ore eius audierunt.

[2]) Ebendas. S. 110; desgleichen Huber, Font. rer. Germ., IV. S. 428.

und an seinen Darbietungen sich zu erheben. Vielleicht darf man aus dem Anbote des reichen Handelsherrn, falls derselbe nicht nur als Unterhändler auftrat, sondern die Erwerbung des Dürerwerkes für seine eigene Person beabsichtigte, eine Bestätigung dafür ableiten, dass unter den wohlhabenden Bürgern jener Tage nicht bloss ein Sammeleifer, sondern auch wirkliches Verständniss für grossartige Kunstwerke und das Bestreben bestand, solche selbst für verhältnissmässig hohe Summen zu erwerben. Verbürgen doch so viele Werke der Profankunst, die sich aus jener Zeit in die Gegenwart herübergerettet haben, unwiderleglich, dass der deutsche Bürger ein für Kunst empfängliches Auge hatte und dieselbe in seinem Hause nicht missen wollte.

Die zweite Nachricht über das Himmelfahrtsbild Dürer's kommt gleichfalls von einem Angehörigen des Bartholomäusstiftes, nämlich von dem 1601 verstorbenen Philipp Schurg, Canonicus und Custos des Stiftes. In seinen Collectaneen, deren Notizen besonders für die ersten zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts von Wichtigkeit sind, erwähnt er nach 1518 das Bild also[3]: »Francofordiae ad Moenum in caenobio Praedicatorum est praeclarissima pictura Alberti Dureri, excellentis pictoris Norinbergensis, qua expressa est assumptio beatae Mariae virginis cum ornamentis flosculorum. hic obiit 6 aprilis 1527 aetatis 56 Noribergae. hanc tabulam Jacobus Heller fieri curavit pro 400 florenis. nobilis quidam pro hac pictura priori et conventui voluit dare noningentos coronatos.« Bei dieser Angabe ist die Thatsache von Interesse, dass die drei letzten kurzen Sätze von »hic« bis »coronatos« später hinzugefügt, sowie links und rechts am Rande nachgetragen sind; dessgleichen wurde das »excellentis« hinter dem Namen des Künstlers »über der Zeile stehend später eingefügt«. Diese Art und Weise der Eintragung verbürgt aber, dass Philipp Schurg Dürer und seinem Werke die wärmste Theilnahme entgegenbrachte; er begnügte sich nicht mit einer blossen Erwähnung desselben, sondern näherte sich dem Bilde noch durch genaue Angabe des Gegenstandes der Darstellung und die Bemerkung »cum ornamentis flosculorum«. Die »tabula insignis« des Joh. Latomus ist bei ihm zur »praeclarissima pictura« geworden; mit der darin liegenden Steigerung bewundernder Anerkennung, die man dem Heller'schen Altare zollte, hielten die wachsende Bedeutung der Werthschätzung Dürer's und das verständnissvollere Erfassen der Künstlerpersönlichkeit gleichen Schritt. Die Kenntniss der Lebensverhältnisse des grossen Meisters hatte sich in weitere Kreise verbreitet; denn sie klingt gegen Joh. Latomus in dem Beisatze »pictoris Norinbergensis« hinter dem Künstlernamen, in der allerdings nicht ganz richtigen Angabe seines Todestages und Lebensalters[4]) ebenso durch, wie sie gleich dem später vor »pictoris« eingefügten »excellentis« auf die vermehrte Beachtung Dürer's als wahren Künstlers hindeutet. Die Angabe der Summe, welche Jakob Heller für die Anschaffung des Altarwerkes gezahlt haben soll, ent-

[3]) Grotefend, Quellen zur Frankfurter Geschichte. Frankfurt a. M. 1888, II. Band: Chroniken der Reformationszeit nebst einer Darstellung der Frankfurter Belagerung von 1552, bearbeitet von Dr. R. Jung, S. 494. — Ueber den Werth seiner Nachrichten: Einleitung p. XXVIII und XXIX.

[4]) Thausing, Dürer, II. S. 295 und 296.

spricht zwar nicht den Thatsachen[5]), die sich aus Dürer's Briefen rücksichtlich seiner Entlohnung ergeben; wäre es aber nicht denkbar, dass der Gesammtbetrag von 400 fl. nicht bloss der eigenhändigen Arbeit des Meisters, sondern auch der seiner Gehilfen an den Flügeln und den Kosten des Transportes sowie der Aufstellung gelten? Jedenfalls bezeugt er, dass Schurg weitere Erkundigungen über den Heller'schen Altar einzog und getreulich das Ergebniss derselben verzeichnete. Den Namen des kauflustigen »nobilis« erwähnte er leider ebenso wenig, als Joh. Latomus den des »mercator«.

Auf die Angabe des Latomus kommen zurück die »Notizen aus der Chronica Francofurtensis pars tertia des Stadtschreibers Adam Schile über die Zeit von 1500 bis 1551«; sie fügen der Uebersetzung der betreffenden Stelle noch bei[6]): »Georg Bewerlin von Augsburg hat im namen kaiser Rudolphi II 10 000 gulden geboten. in anno 16 . . ist diese tafel nach München transferirt und eine copie an deren statt gemacht worden«. Die Aufzeichnungen dieses Gewährsmannes, der als Raths- und Stadtschreiber am leichtesten wichtigere Dinge erfahren konnte, enthalten für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts überhaupt manches Interessante[7]); für das Dürerbild setzen sie, sich auf ältere Quellen zurückbeziehend, bei der bekannten Thatsache ein, dass Kaiser Rudolf II. und Maximilian von Bayern sich um die Erwerbung der Tafel bemühten, das bedeutende Anbot des ersteren erfolglos blieb und letzterem das Original für München überlassen wurde[8]), während Frankfurt nur eine Copie behielt. Die Vervollständigung dessen, was man über den Heller'schen Altar wusste, durch Schile und seine Zeitgenossen verbürgt als sicher, dass in Frankfurt der Ruf des Dürerwerkes nur noch gestiegen war; denn wenn Schile's Notizen, die in der Erzählung von Feuersbrünsten so langathmig werden, einer Kunstschöpfung so viel Beachtung und Raum gönnen, muss sie für Stadt und Zeit eine ganz besondere Bedeutung gehabt haben.

Das ergibt sich auch aus der Art und Weise, mit welcher Carel van Mander[9]) des Heller'schen Altares gedenkt; seine Angaben werden von Sandrart sozusagen wörtlich herübergenommen und sind nur durch den Zusatz[10]): »Ist aber nachmalen dem durchleuchtigsten Churfürsten in Bayern, Maximiliano, überlassen worden und stehet nun in der Galeria zu München« den geänderten Verhältnissen entsprechend erweitert worden.

---

[5]) Ebendas. II. S. 11 u. f. — Thausing, Dürer's Briefe, Tagebücher und Reime, nebst einem Anhange von Zuschriften an und für Dürer, S. 30 u. f.

[6]) Quellen zur Frankfurter Geschichte, II, S. 501.

[7]) Ebendas. Einleitung p. XXIX und XXX.

[8]) Ebendas. S. 501, Anm. a wird die Uebertragung auf 1613 angesetzt. — Eye, Leben und Wirken Dürer's. Nördlingen 1869, S. 257 gibt dieselbe Jahreszahl; Thausing, Dürer, II. S. 12 dagegen 1615. Ist letzteres nicht einfach ein Druckfehler statt 1615, so muss wohl noch genauer festgestellt werden, welches Jahr als das der Uebertragung nach München zu gelten hat.

[9]) Carel van Mander, Het Schilder-Boeck. Haerlem 1604, Fol. 209.

[10]) Sandrart, Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg, 1675, I, S. 224.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien.

III.[1])

1870.

Am 28. und 29. Januar: Auction Dr. Jos. Neudorf (abgehalten von Frdr. Schwarz); ca. 70 moderne und 85 alte Gemälde werden versteigert. Unter den letzteren befand sich ein Altdorfer (Landschaft mit Stadt), ein Brouwer, Both, ein Claude Gelée (der durch Baranowsky's und Petzold's Hände gegangen war), ein Cranach, Flink, Guardi, P. de Laar, ein Mabuse (der an Herbeck kam), ein Miereveldt, N. Poussin, Poelenburg, Perugino, Ruisdael, Rubens u. s. w.

Artaria in Wien besitzt ein Exemplar des Auctionskataloges mit handschriftlichen Eintragungen.

Am 7. März und an den folgenden Tagen: Versteigerung 221 moderner Gemälde durch Miethke und Wawra im Künstlerhause.

Am 10. und 11. März: Auction Dr. Carl Esterle (abgehalten von Alex. Posonyi). Moderne und alte Bilder.

Am 21. und 22. März: Versteigerung der Sammlung Rauter und Develey aus München durch Fr. Schwarz im Wiener Künstlerhaus. Der kleine, elende Katalog verzeichnet 99 Gemälde von älteren Meistern und bemerkt, dass viele davon im Jahre 1869 zu München in der »Ausstellung von Gemälden älterer Meister« gewesen seien.

Am 26. April: Versteigerung der Sammlung des Secretärs Jos. Carl Lauer aus Brünn. Katalog bei Artaria. 90 alte Gemälde, worunter ein monogrammirter Brosamer und zwei Rutharts.

Am 16. und 17. November: Auction Marc. Amodeo aus Triest (abgehalten von Friedr. Schwarz).

Am 28. und 29. November: Versteigerung von 160 modernen Bildern im Künstlerhause durch Friedr. Schwarz.

---

[1]) Vergl. Repertorium XIII, S. 293 ff.

Am 5. und 6. December: Auction Dr. Max. Jos. Schuler. Der Katalog verzeichnet 51 alte und ungefähr ebensoviele moderne Bilder. Ein Cornelisz v. Haarlem und ein Asselyn gingen an Henkl, zwei Brand an Herbeck, ein J. Brueghel an Stängl (so nach den Eintragungen im Exemplar bei Artaria).

1871.

Im Januar wurde die Galerie des Grafen Brunetti (in Wien?) versteigert. So nach Angabe des Katalogs der Auction Gsell (S. 23, Anm. zu Nr. 98), wo folgende Gemälde aus der Sammlung Brunetti wieder auftauchen: ein sehr bedeutender Ruisdael »Landschaft mit Wasserfall«, ein Gemälde, das vordem eine Zierde der Esterhazy-Galerie gewesen sein soll. Gsell kaufte es von Brunetti um 20,000 fl. (Abbildung im Katalog Gsell); — ein Giov. Bellini: Heilige Familie, ein »Battista di Bonifacio«: »Heilige Familie mit Hieronymus, Antonius und Magdalena«, ein Luca Giordano: Sturz der Engel, ein C. Dughet: italienische Landschaft mit Gebäuden.

Im März: Versteigerung zahlreicher moderner und einiger alter Gemälde aus den Sammlungen »des Herrn Baron v. Limborch in Haag und des Herrn Ed. Hirschler in Wien« (durch Miethke und Wawra). Das bedeutendste Bild scheint ein Gerrit Dow »aus der Sammlung der Familie van Limborch van der Meersch in Holland« gewesen zu sein, das im Katalog folgendermassen beschrieben ist: »Eine vornehme Dame, ganze Figur . . . an einem Spinett stehend. Die eine Hand lehnt auf einem . . . Notenhefte, die andere auf den Tasten des Spinetts.« Der Katalog verzeichnet auch den weissen Fuchs von J. Weenix, der aus der Sammlung Fries stammen soll und der sich gegenwärtig bei Ed. Hirschler in Wien befindet (siehe oben im Abschnitt über die Galerie Fries).

Im April wurde die reiche Kunstsammlung Heinr. Adamberger versteigert. (Alex. Posonyi's XXVII. Wiener Kunstauction.)

Die Sammlung enthielt neben vielen und sehr bedeutenden kunstgewerblichen Arbeiten nur 26 Gemälde von älteren und noch weniger von modernen Meistern. Der illustrirte Katalog behandelt sie als Nr. 1 bis 40. Vorangestellt erscheint Fr. Francia's Altobellus Averoldus, der uns bei Festetics bekannt geworden und den wir bei Gsell wieder finden werden. (Abbildung von mässiger Güte im Katalog Adamberger.) Ausserdem waren vorhanden: ein deutscher Monogrammist A L von 1515 mit einer Anbetung durch die Könige, der als Altdorfer im Katalog steht, ein Gerrit Cuyp: Vornehmes Paar in einer Landschaft (später bei Klinkosch?), ein Ph. Hammilton, ein M. Hondekoeter, ein Poelenburg: Elias in der Wüste, endlich vier Amerling's, ein Füger, ein Halauska u. s. w.

Am 8. Mai und den folgenden Tagen: kleine von Georg Plach veranstaltete Auction von 87 alten und mehreren modernen Bildern.

Am 5. Juni und an den folgenden Tagen: Auction der Sammlung Erasmus von Engert. Vergl. den Katalog der »Collection des verstorbenen Er. v. Engert, Directors der k. k. Gemäldegalerie . . . . .« Das Vorwort gibt einen knappen Lebensabriss des Malers und Restaurators. Dem Katalog ist eine W. Unger'sche Radirung nach einem Kopfe von Tizian vorangestellt,

einem Bildchen, das uns wieder bei Herbeck begegnet. Aufgezählt und beschrieben werden u. A. ein monogrammirter Avercamp: Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern, ein signirter Craesbeck: Bauernschlägerei, ein bezeichneter Brouwer, ein Elsheimer: »Christus auf dem Meere, von Petrus geweckt« (von Agricola radirt), zwei v. Goyen, zwei bezeichnete J. A. D. Gryef: »Geflügelhof, in welchem ein Luchs eingefallen ist« und »Federvieh, im Vordergrund ein Paar kämpfende Hähne«, ein weibliches Bildniss von Fr. Hals (von 1635), ein W. Kalf, van der Meulen: »Reiterschlacht«, ein sogen. Gertgen v. Haarlem und ein dem Memling zugeschriebenes Bild, ein bezeichneter Moiron, eine Mondlandschaft von A. v. d. Neer, E. v. d. Poel: »Ansicht von Delft nach der grossen Pulverexplosion im Jahre 1654.« J. v. Rossum: Vornehmer Herr auf dem Spaziergang; bezeichnet und datirt mit 1665, einige Teniers jun. u. s. w.

Einen ausführlichen Bericht über die Versteigerung der Engert'schen Sammlung brachte die Zeitschrift f. bild. Kunst (Bd. VI, S. 278 ff. u. 311 ff.), die auch später noch (Bd. VII, S. 218 und X, S. 256) auf Gemälde aus der Engert'schen Sammlung zurückkommt. Die Radirung nach Tizian's Brustbild ist auch in die Zeitschrift übergegangen (Bd. VI.). Vergl. auch R. v. Eitelberger's Ges. Schriften I. 191.

Von den versteigerten Bildern kamen folgende ins Belvedere: A. Brouwer: trinkender Bauer (neu Nr. 724) und J. v. Rossum: Spaziergang (neu Nr. 1149). Bei Dintl (1873) findet sich ein van Goyen wieder.

Ein Egb. v. d. Poel kam an R. v. Epstein und war 1873 im Oesterr. Museum ausgestellt (als Nr. 152), ein Avercamp an Jos. R. v. Lippmann (ausgestellt als Nr. 174), ein Fr. Hals an Alb. Fr. v. Rothschild (ausgestellt als Nr. 100).

Bei Artaria tauchen vier Bilder aus Engert'schem Besitz wieder auf: männliches Bildniss von A. Brouwer, Bauernschlägerei von Craesbeck, Landschaft von Hobbema [2], eine Feuersbrunst von E. v. d. Poel.

Zu Herbeck kamen der oben erwähnte Geflügelhof von Gryef und das Brustbild eines jungen Mannes von Tizian (siehe weiter unten bei 1878).

Am 19. und 20. December: Versteigerung von alten und modernen Bildern »aus dem Nachlasse des Herrn B. v. Schwertner nebst der II. Serie der Sammlung des Herrn Marcus Amodeo in Triest« durch Fr. Schwarz. Nach den Angaben des Kataloges scheinen unter den 106 modernen und 33 alten Bildern mehrere interessante gewesen zu sein, »Gassel: Christus heilt Krüppel. Holz, H. 18¾'', B. 23'', signirt Ano Dni 1538 L G« — Stalbemt: »Motiv aus Holland . . . Kupfer, H. 8'', B. 11'' signirt: A. Stalbent«, auch ein signirter Esaias v. Velde (Landschaft mit räuberischem Ueberfall von Kaufleuten). Auch der Anhang und Nachtrag zum Katalog ist zu beachten.

1872.

Am 5. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung Wilhelm Koller, in der Wohnung des (ehemaligen) Besitzers, Wien, Maria-

---

[2]) Ueber diese vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst X, S. 256. Im Katalog der Auction Engert als R. de Vries (Nr. 84).

hilf, Windmühlgasse 2, durch Al. Posonyi. Vergl. den illustrirten ziemlich ausführlichen Katalog, der neben der grossen Sammlung von Stichen, Zeichnungen und »Antiquitäten« 102 Gemälde von alten und 64 von modernen Meistern verzeichnet. Unter den letzteren war eine lange Reihe von M. Nederschen Arbeiten, deren Beschreibung von einer kurzen Biographie des Künstlers begleitet ist. Unter den alten Gemälden waren zwei N. Berghems, deren einer von Danckerts und von Hertzinger gestochen ist (nach Angabe des Kataloges stammt das Bild aus der Sammlung Viczay), eine »frivole Bauerngesellschaft« von A. Brouwer (aus der Sammlung Collalto), ein sogen. Holbein »Porträt einer älteren Frau«, eine Madonna von Innocenzo da Imola, eine Skizze von Rubens »Anbetung der Hirten«, Jac. Ruisdael (Landschaft, die ehemals bei »Baron Weber« — wohl Josef Weber — gewesen sein soll), Tizian: Studie zu einer Ehebrecherin vor Christo, Tizian: »Porträt des Bastiano Sangallo«. Ausserdem enthielt die Sammlung mehrere sehr seltene Meister, so (nach Angabe des Kataloges) einen mit J. P. bezeichneten Percellis und ein Stillleben von Ca. Semmens (»Schmucksachen, Fayencen, ein Gemälde von Höllenbrueghel . . . zerstreut auf einer Tischplatte«). Irre ich nicht, so besitzt dieses interessante Bildchen gegenwärtig Hr. Dr. v. Marenzeller in Wien.

Einen kleinen monogrammirten Ostendorfer aus Koller's Besitz (Nr. 72) fand ich vor einiger Zeit bei H. O. Miethke wieder. Das Bildchen stellt Judith mit dem Haupt des Holofernes vor und zeigt rechts oben die Hälfte des Monogrammes und der Jahreszahl (15 . .). H. 0,265, Br. 0,215. Zu Miethke kam das Bild aus der Sammlung Fr. Lippmann.

Eine Skizze von Bramer: Musiker mit Musikinstrumenten werden wir bei Herbeck 1878 wieder finden.

Ein Gemälde Adam und Eva, später dem Aldegrever zugeschrieben, taucht 1884 wieder auf einer A. Posonyi'chen Auction auf.

Netscher's Selbstbildniss kam aus der Sammlung Koller an Dr. Edm. Posonyi, der es 1873 im Oesterreichischen Museum ausstellte (Ausstellungs-Katalog Nr. 55).

Ueber den älteren Bestand der Koller'schen Sammlung sind Waagen's vorn. Kunstdenkmäler in Wien (I, 338 f.) zu benützen.

1872.

Am 4. März und an den folgenden Tagen: Auction der hochbedeutenden Sammlung F. J. Gsell [3]), veranstaltet von G. Plach. Vergl. den grossen, aber unkritischen illustrirten Katalog: »Versteigerung der grossen Galerie und der übrigen Kunstsammlungen des am 20. September 1871 verstorbenen Herrn F. J. Gsell zu Wien in den Sälen des Künstlerhauses . . .« Im Vorwort heisst es von der Sammlung: »Den Grund zu dieser legte der verstorbene Kunstfreund, der, von Geburt ein Elsässer, sehr bald in Oesterreich seine zweite Heimat fand, im Jahre 1849 gelegentlich der Versteigerung der Baronowsky-

---

[3]) Ich komme bei Gelegenheit ausführlicher als hier auf diese bedeutende Versteigerung zurück.

schen Galerie« (sic!) ». . . bald darauf erfolgte der Verkauf der gräflich Festetics'schen Galerie, deren höchst werthvolle Hauptbilder zum weitaus grössten Theil in die Hände Gsell's und Dr. Sterne's übergingen«. Die Jahreszahl 1849 ist höchst wahrscheinlich unrichtig. Es soll vermuthlich 1855 heissen (siehe oben), wodurch auch die zeitliche Beziehung zur Auction Festetics von 1856 erklärt wird. Waagen, der 1821, 1839 und 1860 in Wien Studien gemacht hat, meint offenbar das Jahr 1839, wenn er sagt: »Schon bei meinem letzten Besuche in Wien hatte Herr Gsell . . . etwa zwanzig ältere Bilder von mehr oder minder ausgezeichnetem Werthe erworben.« (Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien I, 315.) Demnach reichen wohl die Anfänge der Sammlung Gsell weit vor 1849 zurück. Die Entwicklung der stetig anwachsenden Galerie hatte Waagen im Jahre 1860 beurtheilen können. Ueber den Zuwachs während der Zeit von 1860 bis ca. 1865 unterrichteten ihn Woltmann und Mündler, deren Diagnosen er bei vielen Gemälden verzeichnet.

Ueber die Auction berichteten Bode und C. v. Lützow in der Zeitschrift f. bild. Kunst von 1872 (Bd. VII, S. 181 ff. und 218 ff.). Vergl. auch Kunstchronik Sp. 54, 169 ff., 291, 467 desselben Jahrganges (und Bd. VI, S. 199).

Den gegenwärtigen Aufbewahrungsort der vielen Gemälde jetzt von Fall zu Fall nachzuweisen, ist wohl sehr schwierig. Ich gebe einige Andeutungen: Der kleine Benozzo Gozzoli, der aus der J. D. Böhm'schen Sammlung zu Gsell gekommen war, hängt gegenwärtig im Belvedere, ebenso die Sägemühle von Everdingen. Das kleine runde Selbstbildniss des jüngeren Holbein vom Jahre 1533 (worüber zu vergl. Woltmann, Holbein, 2. Aufl. I, 370, II, 154 und Waagen a. a. O.) ist im Besitz von Fräulein Gabriele Przibram in Wien (Parkring 18). Das grosse Conversationsstück, das als P. de Grebber im Gsell-schen Auctionskatalog beschrieben, aber nach Bode's sehr bestechender Annahme von P. de Codde gemalt ist (vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst VII, 183), befindet sich seit einiger Zeit in der Galerie der Akademie der bildenden Künste. Bode's Studien erwähnen es noch als Bestandtheil der Liechtensteingalerie (vergl. hiezu einen Vortrag von C. v. Lützow im Wiener wissenschaftlichen Club »Die Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste«. Einen Auszug aus dem Vortrage brachten die Monatsblätter des Clubs in der Nummer vom 15. December 1888). Das bedeutende Gemälde kam als Geschenk des Fürsten Liechtenstein in die Akademie.

Das Vanitasbild des Pieter Potter, im Gsell'schen Katalog als Nr. 83 verzeichnet, habe ich vor Kurzem bei Eugen Miller von Eichholz in Wien gesehen. Dort ist auch der schon erwähnte Studienkopf von Rubens.

In der Galerie des Städel'schen Instituts zu Frankfurt begegnen wir aus der Galerie Gsell einem unbekannten Umbrier (Nr. 15), einem Florentiner (Nr. 13), einem Al. Baldovinetti (Nr. 10) und einer Skizze von Rubens (Diogenes — Nr. 129).

Ludwig Lobmeyr kaufte bei Gsell drei Oelgemälde: einen Wynants, einen Poelenburg und einen Pettenkofen, sowie viele Aquarelle von Rudolf Alt; ferner drei Blätter von Fr. Gauermann: Lämmergeier, verendeter Fuchs und Wasserfall.

Bei Plach sah man im Jahre 1885 einen Amberger, der aus Gsell's Besitz stammte.

Mehrere aus der Galerie Gsell stammende Bilder waren vor drei Jahren auf der Auction Artaria. Es waren: Wouwermann's Reitschule, Tenier's jun.: der Raucher, ein Adr. v. Ostade, ein Gemälde vom Monogrammisten C L und Cranach's Gastmahl des Herodes.

1872 (?) fand auch die Versteigerung der Kotzian'schen Sammlung statt, auf der mehrere Landschaften des älteren Markó »bis über 4000 fl. das Stück verkauft worden sind« (Zeitschrift f. bild. Kunst, 1872, im Bericht über die Auction Gsell). Einige moderne Bilder aus der Kotzian'schen Sammlung fand ich 1890 bei H. Director Rogge in Wien (F. Verheyden »Die Rückkehr des Bräutigams«, Th. Petter: »Alpenblumen«).

1872.

Am 6. Mai und an den darauf folgenden Tagen: Versteigerung von modernen Bildern »aus dem Besitze des Herrn Baron Andrioli in Venedig« (veranstaltet von Fr. Schwarz).

1872.

Am 8., 9. und 10. November: Versteigerung der Galerie »des verstorbenen Herrn Baron Heinrich von Mecklenburg« (veranstaltet von Miethke und Wawra. XXVIII. Auction). Meines Wissens war die Sammlung vorher in Berlin.

Der Katalog verzeichnet 113 interessante alte Gemälde von seltenen Meistern und enthält einige kleine Radirungen von W. Unger. Die Bildertaufen soll noch Waagen beaufsichtigt haben. (Die Auction ist kurz erwähnt in Lützow's Kunstchronik VIII, 12.)

Ein Vanitasbild nach einem Beham'schen Stich taucht später (1889) wieder bei J. C. v. Klinkosch auf. Ein sogen. Rubens, »Hirt, ein Mädchen umarmend«, kam an Dr. Figdor.

1872.

Am 29. und 30. November: Versteigerung von modernen Gemälden »aus dem Nachlasse des Herrn Grafen Francesco Raniero in Venedig« (durch Fr. Schwarz).

Im November (?): Versteigerung von modernen Gemälden durch G. Plach. (Vergl. eine Notiz in Lützow's Kunstchronik VIII, 110 f.)

Am 20. und 21. December: Versteigerung von alten und modernen Gemälden im Künstlerhaus, grösstentheils aus dem Besitz Sedelmeyer's in Paris. Vergl. Lützow's Kunstchronik VIII, Sp. 141 ff., wo ein Bericht über diese Auction gegeben wird, dem die folgenden Angaben entnommen sind. Nr. 140 war ein Rembrandt: junge Frau neben einem Tisch, auf dem ein Schmuckkästchen steht. (8000 fl.) »Dasselbe stammt aus der 1828 in Amsterdam versteigerten Galerie Six, gehörte dann dem Dr. Leroy in Paris und wurde in dessen Katalog von W. Bürger beschrieben.« Von Jacob Ruisdael wird ein sonniges Erntefeld und ein imposanter Eichenwald hervorgehoben. Letzterer (Nr. 142) erzielte 25,000 fl. »Auch Terburg . . . ist durch ein berühmtes Bild repräsentirt, durch den zuletzt in Mündler's Besitz gewesenen »Briefboten« (Nr. 156, 12,000 fl.), den Smith (IV, S. 129, Nr. 33) beschreibt und der von

Romanet in der Galerie Lebrun II, 33 gestochen wurde.« Noch werden einige van Goyens erwähnt und mehrere Italiener, worunter »Raphael's Porträt des Marc Anton aus der Sammlung des Herrn J. Reiset in Paris, des Bruders von Fr. Reiset, Conservators am Louvre«.

Versteigerung der Sammlung moderner Gemälde von Morocutti aus Graz. (Kurz erwähnt in der Kunstchronik a. a. O.)

1873.

Am 21. März: Auction H. F. Heidl. Der von Miethke und Wawra ausgegebene Katalog verzeichnet nur moderne Bilder.

Am 31. März und 1. April: Versteigerung der Sammlung »Fischer in Triest« (nur moderne Meister) durch Fr. Schwarz.

Am 21. und 22. April: Auction moderner Bilder aus den Sammlungen der Frau Solly Hertz, geb. von Hofmannsthal, und des Herrn »J. F. in Wien« (veranstaltet von Miethke und Wawra).

Am 28. April: Versteigerung der Sammlung Josef Dintl (127 alte Gemälde) durch Miethke und Wawra. Der Katalog ist verhältnissmässig sorgsam verfasst und nennt einige Provenienzen, die weiter oben schon benutzt worden sind (bei Kaunitz, Festetics). Von den zahlreichen Bildern bei Dintl, die sich eines guten Rufes erfreut hatten, ist die Gewitterlandschaft mit dem Schloss Perg des jüngeren Teniers gegenwärtig in Wien beim kaiserl. Rath Preyer zu finden (auf Holz, Br. 0,54, H. 0,42). Wie ich aus handschriftlichen Eintragungen im Katalog der grossen Kaeser'schen Auction vom Mai 1868 entnehme (Exemplar bei Dr. A. Figdor), kaufte Dintl auf jener Versteigerung einen Klomp, einen sogen. Sal. v. Ruisdael und einen Wynants.

1874.

Am 30. und 31. März: Versteigerung von 122 modernen Bildern durch Fr. Schwarz.

1875.

Am 8. April und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung des Regimentsarztes Dr. Carl Joh. Beer (durch A. Posonyi im Gebäude der Gartenbaugesellschaft). Der Katalog stellt 24 moderne Gemälde voran, worauf 11 alte Bilder folgen, die nur sehr oberflächlich beschrieben sind. Hierauf werden die »Antiquitäten« verzeichnet und Kunstwerke »aus dem Besitze mehrerer Kunstfreunde«. Darunter sind nun wieder etliche alte Gemälde. Als »Eigenthum eines Pisaner Kunstfreundes« wird ein A. Altdorfer beschrieben: Madonna mit dem Christkinde, das eine rothe Frucht hält. Nach Angabe des Kataloges steht oben folgende Inschrift: »1522 COLOMANO · RAPPF · REVER · ILL · PRINCIPIS · ERNESTI · BAVARIE · DUCIS · A · DMI · PAT · ASACRCIS RDO · P · LUDOVICO · FRÖSCHL · SALUTATIONIS · MARIE · FUNDATOR · AC · SIBI · PIE · P · P ANNO · 1531.« Weiter heisst es: »Oberhalb die Jahreszahl (NB. welche?) und das Monogramm (das doppelte A).« Holz, H. 16″, Br. 12½″. Es lässt sich annehmen, dass die Inschrift in ebenso oberflächlicher Weise wiedergegeben, wie der ganze Katalog verfasst ist, wesshalb ich nicht die mindeste Verantwortung für deren Richtigkeit übernehmen möchte.

Nach dem Altdorfer werden noch Gemälde von J. C. Brand, von Collier (ein Stillleben), Diepenbeck, Elsheimer »(Mondlandschaft, Räuberüberfall, Holz, Br. 12″, H. 8½″)«, ein monogrammirter Percellis (wohl derselbe, der schon oben bei Koller (?) erwähnt wurde), ein Salom. Ruisdael, ein Abr. Stork, ein E. v. d. Velde u. A. erwähnt.

Am 22. und 23. April: Versteigerung von 256 modernen Gemälden durch Fr. Schwarz.

Am 26. April und an den folgenden Tagen: Auction einer »Sammlung alter Meister aus dem Wiener Privatbesitze« durch Schwarz. Ein Exemplar mit handschriftlichen Eintragungen bei Hirschler lässt erkennen, dass die erzielten Preise sehr mässige waren. Als Nr. 2 wird verzeichnet: »Altdorfer, Englischer Gruss. Holz, signirt A. A.«, hoch 95, breit 80 cm.

1875.

Eine Auction von wenig bedeutenden alten und modernen Gemälden aus der Sammlung des Taschenspielers Herrmann. Ein N. Berghem »Landschaft mit tanzender Hirtin« (gestochen von J. Vischer) soll aus der Esterhazygalerie stammen.

1876.

Ende Januar: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Jacob Alt (Oelgemälde, meist Aquarelle) durch Schwarz im Schönbrunnerhaus. Der Katalog bringt eine kurze Biographie des Künstlers. Der Nachlass enthielt viele datirte Arbeiten.

Am 9. März und an den folgenden Tagen: Versteigerung des k. Nachlasses von Thomas Ender durch Schwarz im Künstlerhause. Auch diesmal enthält der Katalog eine kurze Lebensbeschreibung des betreffenden Künstlers.

Am 27. April und an den folgenden Tagen: Auction Thad. Devidé (veranstaltet von Fr. Schwarz). Der Katalog verzeichnet nur moderne Gemälde.

Am 8., 9. und 10. Mai: Versteigerung von 149 älteren und 173 modernen Gemälden aus dem Besitz eines Herrn König und »aus der Heydner'schen Concursmasse« (veranstaltet von M. Löscher). Der Katalog ist fast ganz unbrauchbar.

Im November: Versteigerung einer »ausländischen Sammlung« von alten und modernen Gemälden (veranstaltet von Alex. Posonyi). Der Katalog stellt die 40 modernen Bilder voran; es folgen 14 ältere Meister, von denen ich einen Pieter Molyn notirt habe: Winterlandschaft. Bezeichnet links: »P Molyn« (das P über dem M), auf Holz, Br. 0,54, H. 0,36. Ein W. v. d. Velde: holländische Canallandschaft trug eine (echte?) Bezeichnung auf dem dargestellten Kahn.

Eine zweite Abtheilung des Kataloges verzeichnet »Gemälde aus dem Besitze Oesterreichischer und Wiener Kunstfreunde«. Unter den modernen war (durch seine Grösse) ein Kiörboe: »Tartarenhunde« auffallend, sowie zwei Canons, um nur einige zu nennen. Die alten Gemälde waren in auffallend kühner Weise getauft.

Ein Nachtrag verzeichnet den interessanten Danhauser, der Liszt am Clavier vorstellt und mehrere Tonkünstler aus den vierziger Jahren.

1877.

Am 7., 8. etc. Mai: Versteigerung von 401 modernen Gemälden aus dsm »Nachlasse des Alex. Kaiser« durch Schwarz.

Am 11. Mai: Versteigerung von 108 alten Gemälden durch Schwarz. Bei Hirschler ein Katalog mit Preisen, die meist sehr niedrige waren. Ein M. v. Helmont aus der Galerie Gsell taucht hier wieder auf (»Spielende Bauern«). Der Katalog gibt die Provenienzen.

1877.

Im October: eine zusammengewürfelte Versteigerung alter und moderner Bilder (veranstaltet durch A. Posonyi).

Der Katalog setzt die modernen voran, unter denen ich eine Naturstudie von A. Calame aus dem Jahre 1850, einen Kuytenbrouwer von 1865, einen Mozin und Munkaczy's »la mère nourrice« von 1877 hervorheben möchte. Die Beschreibungen sind sehr oberflächlich. Dasselbe gilt bezüglich der wenigen alten Gemälde, unter denen sich ein Stillleben von A. v. Beyeren, ein misshandelter Veronese (?), ein wohl echter van Goyen (von 1632, Nr. 58), ein falscher van Goyen (Nr. 63), eine Angel. Kauffmann (Nr. 62), ein gutes männliches Bildniss von einem Spanier des 17. Jahrhunderts, ein Poelenburg, ein F. Post, zwei J. v. Rossums (deren Signatur ich nicht prüfte) befinden. (Es ist zu berücksichtigen, dass durch den Rossum, der wenige Jahre vorher für's Belvedere angekauft worden war, der Name des seltenen Holländers im Wiener Kunsthandel sehr bekannt geworden war.)

1878.

Am 25. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Josef Höger, dem bekannten Landschaftsmaler (abgehalten im Künstlerhause).

1878.

Vom 12. bis zum 15. Februar: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von G. F. Waldmüller aus dem Besitz der Wittwe Anna W. (veranstaltet von A. Posonyi). Der Katalog verzeichnet neben vielen Gemälden anderer moderner Meister auch eine Reihe interessanter, zum Theil unvollendeter Bilder von Waldmüller: ein Selbstbildniss von 1828, ein Porträt von Waldmüller's Mutter aus dem Jahre 1830, mehrere Sittenbilder und viele Landschaften.

1878.

Am 18., 19. und 20. Februar: Versteigerung der Sammlung Joh. Ritters v. Herbeck [4]). Der Katalog verzeichnet 55 Gemälde von alten Meistern, darunter sind L. Bramer: »ein Musiker mit musikalischen Instrumenten ... Skizze zu dem Bilde im Belvedere« (aus der Sammlung Koller), Vinkboons: grosse Landschaft mit Abigail und David, A. v. Gelder: Halbfigur einer jungen Frau, Gryef: »Federvieh in einem Hofe, von einem Fuchs beschlichen« (aus der Sammlung Engert), Tizian: Brustbild eines jungen Mannes mit rother

---

[4]) Ueber diesen hauptsächlich zu benützen: Ludwig v. Herbeck, Johann Herbeck, ein Lebensbild, Wien, Gutmann 1885, wo auch gelegentlich von Herbeck's Geschmack auf dem Gebiete der bildenden Künste die Rede ist.

Mütze. Das Haar rothbraun, Auge braun; Kleidung violett mit gelben Streifen (aus der Sammlung Engert). Der Tizian kam nach Frankfurt in die Städel-sche Galerie.

1878.

Vom 21. bis 24. März: Versteigerung der Sammlung des Grafen Stefan Keglevich (Wien I. Kohlmarkt 18). Vergl. die 1. Abtheilung des Auctions-kataloges. Im Vorwort wird erwähnt, dass die Sammlung schon in der österreichischen National-Encyclopädie erwähnt ist. Graf Johann Keglevich (1786—1856) wird als Gründer der Sammlung genannt [5]. Von alten Gemälden werden im Katalog nur 61 verzeichnet: Die Hauptstärke der Sammlung lag in den »Antiquitäten«. Ein bezeichneter B. Gael, ein F. de Hammilton, ein M. v. Helmont, ein Kupetzky, ein Klas Molenaer, zwei Nimmegen, ein Ruthart [6], ein Salomon Ruisdael, ein Th. Wyck wären etwa zu nennen.

Einen M. v. Helmont, der dem Bilde bei Keglevich genau entspricht, habe ich unlängst (Febr. 1889) bei R. Hirschler in Wien im Laden gesehen. Das Bild wird im Katalog folgendermaassen beschrieben: »Ein alter Mann vor einem Tische sitzend, auf welchem sich aufgeschlagene Bücher, eine Sanduhr und ein Todtenkopf befinden. Leinwand, H. 44, Br. 38 cm. Signirt M. v. Helmont«.

Am 18. und 19. November: Versteigerung der Sammlung Ant. R. v. Oelzelt. Vergl. den illustrirten Katalog für die von Käser geleitete Auction. Das Vorwort sagt, dass Oelzelt den Grund für seine Sammlung bei der Auction Arthaber legte. Fernere Erwerbungen seien gemacht worden aus den Sammlungen: Galvagni, Eckmayer, Fellner, Gsell, Kolowrat, Kotzian. Die Oelzelt-sche Sammlung enthielt nur moderne Gemälde, deren viele für den Auctions-katalog radirt sind, und zwar ein A. Achenbach, ein A. Calame, ein Fr. Gauermann, ein L. Knaus, ein C. F. Lessing (der oben im Abschnitt über die Arthaber'sche Sammlung erwähnte »Klosterbrand«), ein Makart, ein Troyon, ein Willems.

1878.

Am 21. etc. November: Versteigerung moderner Bilder durch Fr. Schwarz im Kunstverein, darunter viele Waldmüllers.

1879.

Am 26. Februar: Versteigerung einer nicht genannten gräflichen Sammlung und der Sammlung E. Goldschmid (durch Löscher und Plach). Wenige Gemälde werden vom Katalog aufgezählt, dagegen viele kunstgewerbliche Gegenstände.

Am 25. und 26. April: Versteigerung der Sammlung Dechamps (moderne Bilder).

---

[5]) Dieselbe Mittheilung macht Böckh (1821, S. 319). Bei C. v. Wurzbach (im Biograph. Lexicon) heisst es von Graf Johann Keglevich von Buzin: »Auch seine Gemäldesammlung, 1813 gegründet, obwohl nicht sehr zahlreich, enthielt manches kostbare Gemälde von berühmten Meistern.«

[6]) Vergl. Repertorium IX, S. 144. Das Bild kam an einen H. Binder.

Am 28. und 29. April: Versteigerung der Galerie Henri Lustig (im Schönbrunnerhause). Vergl. hiezu den 292. Ausstellungskatalog des Oesterr. Kunstvereins und den viel ausführlicheren Auctionskatalog. Die Galerie Lustig enthielt nur moderne Gemälde und ist wohl hauptsächlich in Paris und Brüssel zusammengebracht worden. Hervorzuheben wären vielleicht ein A. Achenbach von 1858, ein Gérome (Phryne) von 1857, ein Koekkoek und Verboekhoven von 1827, ein guter H. Leys (Dudelsackpfeifer), zwei Madous aus den sechziger Jahren, ein Th. Rousseau, mehrere Ary Scheffer, Ten Kate (Rembrandt's Atelier), Tschaggeny (Schimmel im Stall), Willems (Liebeserklärung).

1879.

Am 9. und 10. Mai: Versteigerung etlicher moderner Gemälde durch Fr. Schwarz im Kunstverein.

Am 12. und 13. December: Versteigerung der Gemäldesammlung des Realitätenbesitzers Eduard Strache (im Grabenhof). Der überaus dürftige Katalog verzeichnet 142 Gemälde von alten Meistern. Es wäre zu gewagt, die offenbar etwas kühnen Taufen des Kataloges hier zu wiederholen. Ein »Rombouts (van der Meer?)« wird angegeben mit der Provenienz Gsell, ein Stoop mit der Provenienz Kaunitz. Ich habe gar keine eigenen Notizen über diese Sammlung gemacht.

1879.

Vom 12. bis 14. December: Versteigerung der Gauermann-Sammlung von Friedrich Schauta im Künstlerhause. Meist waren es Skizzenbücher, einzelne Zeichnungen und Aehnliches, aber nur wenige Oelgemälde, die zum Verkauf kamen. Unter den Gemälden war ein Jugendwerk des Künstlers von 1827 interessant (»Mittagsruhe«), da es ziemlich deutlich das Studium Paul Potters erkennen liess.

1880.

Am 30. Januar: kleine Versteigerung von alten und modernen Gemälden im Grabenhof durch A. Posonyi.

Am 20. und 21. Februar: Versteigerung von modernen Gemälden aus dem »Nachlasse von Herrn S....« und aus anderem Besitz (durch Fr. Schwarz im Künstlerhause).

Am 3. und 4. März: kleine Versteigerung von modernen Gemälden durch Löscher und Schnell. Ein A. Rotta von 1878 »Jugenderinnerung« (eine Alte sucht ihr Brautkleid aus dem Schrank hervor) wäre etwa hervorzuheben, sowie zwei Landschaften von Emil Schindler, ein feiner G. Zasso: »Maria Stuart's Urtheil-Verkündigung«, ein grosses Waldinneres von Alb. Zimmermann. Der angeführte Gabr. Max war falsch.

Am 22. und 23. März: zusammengewürfelte Versteigerung im Saale der Gartenbaugesellschaft. Dabei kam auch die Sammlung des Baron Reischach zur Auction (durch Löscher). Der unkritisch und flüchtig zusammengeschriebene Katalog verzeichnet mehrere B. Breenberghs: »Joseph wird von seinen Brüdern verkauft«, Br. 1,05, H. 0,61. — »Joseph empfängt seine Brüder im Palast« — Gegenstück zum Vorigen. — »Josephs Triumphzug«, Br. 1,10, H. 0,64. Diese

drei Bilder sollen nach Angabe des Katalogs signirt sein. Ich erinnere mich nur mehr wenig an sie und habe leider keine Notizen über diese Auction zur Verfügung. Im Katalog sind ferner zu finden: zwei bezeichnete E. v. Heemskerk und ein J. Meerhout »sonnige Landschaft« mit Figuren, B. 0,19, H. 0,17 u. s. w. (92 Gemälde von alten Meistern, an die sich noch etliche moderne anschlossen).

1881.

Am 10. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von J. Selleny und Fr. Eybl (durch C. J. Wawra) im Künstlerhause.

Am 18. und 19. Februar: Versteigerung der Gemäldesammlung von Arthur Mayer von Alsó-Russbach (durch C. J. Wawra) im Künstlerhause. Der reich mit Lichtdrucken ausgestattete Katalog verzeichnet 47 vortreffliche moderne Gemälde. Ein Brunet-Houard: »Bärentreiber auf der Rast« kam um 680 fl. an J. Herzog in Wien, ein Heilbuth: »die Cardinalskutsche« wurde um 950 fl. verkauft, eine Rheinlandschaft von Koekkoek um 2605 fl., ein J. Lies um 2500 fl., ein Madou: »bedenkliche Herberge« um 1500 fl., ein A. Seitz: »Geflügelhändler« ging mit 2100 fl. an Königswarter.

1881.

Am 21. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Wilh. August Rieder (durch Wawra) im Künstlerhause. Rieder's Bildniss von Franz Schubert (Aquarell von 1825) war vielleicht die bedeutendste Nummer.

Am 25. und 26. Februar: Versteigerung der Sammlung Friedrich Ehrmann zugleich mit anderen kleineren Sammlungen (durch Fr. Schwarz) im Künstlerhause. Moderne Meister. Auf dem Umschlag des Kataloges wird für den 28. Februar die Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Kurzbauer angekündigt. Der Katalog des Kurzbauer'schen Nachlasses verzeichnet keine fertigen Gemälde.

Am 19. April und an den folgenden Tagen: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Professor P. J. N. Geiger in der Wohnung des Künstlers, Neubau, Lindengasse 4, 2. Stock (durch Ruf). Vorangestellt sind im Katalog »biographische Notizen«. Der Oelgemälde waren wenige. Zu beachten vielleicht eine Copie von Geiger's Hand nach dem Boreas des Rubens in der Akademiegalerie.

1882.

Am 25. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Galerie Friedrich Schey von Koromla (durch Wawra) im Künstlerhause. Der hochbedeutende A. Achenbach: »Wildbach« von 1854 wurde um 9000 fl. verkauft, Canon's »moderne Judith« erzielte 1020 fl., ein Tito Conti ging um 905 fl., ein F. Gauermann um 3400 fl., Hasenpflug's »Klosterhof im Winter« (ein offenbar durch C. F. Lessing's Klosterhof im Schnee inspirirtes Bild) um 735 fl., ein Kinderkopf von L. Knaus um 3500 fl., ein A. Seitz »Dorfquartett« um 4370 fl., ein M. Ranftl's »Zechgelage« von 1851, ein Bild von vorzüglicher Farbengebung, um 545 fl., ein Strassgschwandtner um 2650 fl. Unter den

wenigen alten Gemälden erzielte ein (sogen.) Fr. Guardi 300 fl. Vergl. hiezu auch Lützow's Kunstchronik.

Am 27. und 28. März: Versteigerung etlicher moderner Bilder durch Fr. Schwarz im Schönbrunnerhause.

Am 4. Mai und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung Emile Gérard »in der Wohnung des Verstorbenen, Zelinkagasse 11« (durch H. O. Miethke). Der Katalog verzeichnet in der I. Abtheilung die »Antiquitäten«, in der II. die Gemälde, unter denen mehrere aus der Esterhazygalerie stammen. Den höchsten Preis erzielte eine »Stadtansicht« von Hobbema, die 14,250 fl. erzielte. Ein Flussufer von Simon de Vlieger ging auf 1400 fl. Vergl. hiezu auch Lützow's Chronik.

1882.

Im Juni: Versteigerung der Sammlung des Oberbaurathes J. Romano vom Ringe (durch C. J. Wawra); unter den hundert meist modernen Gemälden ist wohl kaum viel Bedeutendes gewesen.

1882.

Im December: Versteigerung des künstlerischen Nachlasses von Ludwig Halauska (durch Wawra) im Künstlerhaus.

1883.

Am 29. und 30. Januar: Versteigerung moderner Gemälde durch J. C. Wawra im Künstlerhaus. Gut vertreten waren G. F. Waldmüller, Fr. Gauermann, Ed. Ritter und A. Calame.

1883.

Am 12. Februar: Versteigerung moderner Gemälde aus den Sammlungen von Louis Bignio und Emma Würth. Nicht uninteressant war ein Figurenbild: »Charfreitag« von A. Achenbach aus dem Jahre 1879. Makart's unklar gedachtes, schlecht modellirtes »Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa« erzielte 3451 fl.

1883.

Am 14. und 15. März: Versteigerung von alten Gemälden »aus Privatbesitz« durch Wawra im Gebäude der Gartenbaugesellschaft. Der etwas dürftige Katalog verzeichnet einen »byzantinischen« Tod der Maria, der wohl nicht vor's 18. Jahrhundert zurückreicht. Hervorzuheben ist wohl »der Eremit« von Q. Brecklenkamp (erwähnt in Immerzeel's Lexicon), der M. v. Helmont (»der Philosoph«, H. 0,43, Br. 0,39), der wahrscheinlich aus der Sammlung Keglevich stammt (siehe bei 1878) und gegenwärtig bei R. Hirschler in Wien sein dürfte. Ein männliches Bildniss der Bart. v. d. Helst bezeichnet und datirt mit 1648 habe ich für echt gehalten, wogegen die zwei folgenden Nummern den Namen v. d. Helst nicht mit Recht geführt haben (was auch der Katalog andeutet). »Hondekoeter (zugeschrieben)« war eine Copie. Ein bezeichneter J. Horemans »das Maleratelier« konnte den Kunsthistoriker interessiren, ebenso eine bezeichnete Gebirgsgegend von J. Looten. Die Kartenspieler von J. M. Molenaer und ein Conversationsstück von A. Palamedez habe ich damals für echt gehalten. Ein E. v. d. Poel: Stillleben (»holländisches Bauerngehöft, vor demselben viele Wirthschaftsgeräthe. Staffirt«). Rechts im

Mittelgrunde ein arbeitender Bauer war ganz gut erhalten. Die volle Bezeichnung findet sich rechts unten. Poelenburg's »Andromeda« war wohl unverdächtig, dagegen hat man gut gethan, zum Paul Potter ein Fragezeichen zu setzen. Nr. 66, ein bezeichneter Jillis Rombouts von 1671, »holländisches Kirchweihfest«, Br. 0,54, H. 0,39, soll aus der Sammlung Giethoorn in Amsterdam stammen. Die Bezeichnung lautet: »ROM Bovts«, darunter 1671. Der Verticalstrich des R ist nach obenhin verlängert, wesshalb ich auf Jillis schliesse, umsomehr als die Malweise nicht auf Theodor Rombouts passt, welchem das Bild vom Katalog zugeschrieben wird. Der Salom. Ruisdael (Nr. 70) war falsch. V. Steen's »Austernbude« war echt und gut erhalten (H. 0,32, Br. 0,25). Ein Tiepolo, zwei Vertangens seien noch genannt. Der eine Vertangen (Nr. 82) stellte eine Landschaft mit zwei halb nackten Hirten links im Vordergrunde vor (»Hirten mit Vieh. Holz, Br. 0,39, H. 30«). Etwas rechts von der Mitte im Mittelgrunde eine Steinpyramide. Links unten eine Spur von Bezeichnung, die mit: »D v« beginnt. Ein feines und weiches Bildchen von goldigem Ton besonders im Mittelgrunde.

1883.

Am 27. und 28. März: Versteigerung von alten und modernen Gemälden »aus dem Nachlasse des Herrn Dr. Emil Pfeiffer« und aus anderen Sammlungen (durch Schwarz). Ich habe die Bilder nicht gesehen und verzeichne nach dem Katalog einen Backhuisen, bezeichnet L B 1673, »Landschaft ... im Mittelgrunde ein Schloss mit Ziergarten«; einen signirten M. Mierevelt: Bildniss einer Dame. Im Ganzen sind nur 30 alte Gemälde im Katalog beschrieben.

1883.

Am 9. April und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung Friedrich v. Rosenberg (durch H. O. Miethke). In der XIV. Abtheilung des Kataloges, der alle möglichen Erzeugnisse des Kunstgewerbes voranstellt, werden die 46 Gemälde von alten Meistern aufgezählt. Ein bezeichneter Beugholt von 1709 war nicht uninteressant. Ein Pieter Codde (Nr. 329, als A. Duck im Katalog beschrieben) war von einiger Bedeutung (erwähnt von Bode in den »Studien« S. 147). Eine Maria mit dem Christusknaben mit Johannes, Joseph und Martha von Hemessen (bezeichnet und datirt mit 1541), ein Schlachtenbild von Hughtenburgh, zwei bezeichnete Muscher, eine dem Otto Venius zugeschriebene Allegorie und ein bezeichneter Mathias Withos wären noch hervorzuheben. Ich habe die Bilder nur bei ungünstiger Beleuchtung gesehen.

1883.

Vom 23. bis zum 26. April: Versteigerung der Galerie aus dem Nachlasse von Franz Klein von Wiesenberg im Palais Klein, Theresiengasse 21 (durch C. J. Wawra). Unter den alten Gemälden war das interessanteste eine Tafel von einem, den Behams verwandten deutschen Meister, der aber um eine Generation etwa jünger sein dürfte, da sich auf dem Bilde die Jahreszahl 1558 findet. Dargestellt ist eine Allegorie der »MELANCOLIA«, die als sitzende Figur mit halb ausgebreiteten Flügeln in der Mitte einer weiten Landschaft

bemerkt wird. Ueber ihr eine Bandrolle mit der erwähnten Bezeichnung. Unten in der Mitte sitzt ein bärtiger Greis, der eine Kugel vor sich hat und mit einem Zirkel hantirt. In der Landschaft sind unzählige fein durchgebildete Figürchen vertheilt, die mit allerlei Spielen und mit Tanz beschäftigt sind; rechts ein Badhaus mit vielen nackten Frauen; links im Mittelgrund ein Turnierplatz u. s. w. In der Ferne spannt sich mitten über einen breiten Fluss ein kleinerer Regenbogen aus. Rechts oben in den Wolken eine Figur (Apollo?), die mit einem Bogen gegen die Erde herab zu zielen scheint. Alles von sorgsamer Ausführung, in goldigem Ton. Im Ganzen ist die Färbung hell gehalten, besonders in der Carnation. Der dunkelgrüne Wolkenhimmel scheint nachgedunkelt. Ein Lichtdruck nach diesem interessanten Bilde war dem Katalog beigegeben.

Unter den modernen Bildern war ein sehr bedeutender Jarosl. Czermak »die geschändete Braut« mit interessanter Landschaft in der Art des Rousseau, eine biblische Landschaft von Decamps, ein vorzüglicher Diaz (Nr. 15), ein Fromentin »arabische Pferdehändler«, ein F. Gauermann: »Bärenhatze« von 1835 (Nr. 20). Nr. 21 war eine Copie nach Gauermann. Bedeutend waren auch H. v. Hove's »Antiquitätenhändler«, mehrere Markós, Pettenkofen: »Transport von Verwundeten«, eine Landschaft von Roqueplan, eine von Rottmann, von Rousseau, eine Dame von Stevens, eine Schmiede von Troyon, ein Willems, ein Waldmüller.

Anfangs December: Versteigerung der unbedeutenden Gemälde (und Kunstgegenstände) aus der Sammlung W. Prückel (durch Löscher) im Arcadenhof der alten Börse in der Herrengasse. Hauptsächlich waren moderne Wiener Maler vertreten. Die sogen. alten Gemälde waren grösstentheils Copien.

1884.

Anfangs Februar: Versteigerung moderner Gemälde »aus Privatbesitz« (durch Wawra) im Künstlerhause. Hervorzuheben etwa: Fr. Gauermann »Der Schiffzug« (Holz, Br. 0,58, H. 0,45), von Brunner lithographirt. »Aus der Sammlung des Herrn J. Imrédy Edlen von Omorovitza« und von demselben Maler unter einigen Naturstudien auch »der Krimlfall«.

Am 5. Februar: Versteigerung der Sammlung Moriz Ritter v. Az, die wenig Gemälde enthielt (durch Wawra).

Am 4. März und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Galerie Conrad Bühlmeyer. Der reich illustrirte Katalog verzeichnet 142 Gemälde von modernen Meistern und viele Aquarelle und Zeichnungen (durch H. O. Miethke). Vorzügliche Stücke waren die Rud. Alts, ein Jacob Alt »Domplatz in Regensburg« (der Dom zeigt noch die unvollendeten Thürme), mehrere gute Amerlings, ein hübscher Barbarini, Danhauser's »Stiegenweibchen« von 1845 und sein »Künstler im Dachstübchen« von 1831, sowie ein Studienkopf, aus dem eine Hingabe an Rubens und v. Dyck klar ersichtlich ist, zwei langweilige, aber vielbewunderte Fr. Eybls, gute Fendis und Gauermanns. Von letzterem waren auffallend treffliche Naturstudien bei Bühlmeyer zu finden, unter denen ein Waldsaum mit alten Buchen (»Gegend bei Miesenbach«) zu den besten Leistungen der Altwiener Landschaftsmalerei gehört.

Zu nennen sind noch ein vortrefflicher H. Gude, der Hasenpflug'sche »Klosterhof im Winter«, Makart's »Siesta am Hofe der Medici«, mehrere ältere Markos, ein Pettenkofen und Waldmüller's »Ruine im Park zu Schönbrunn«, die im Repertorium (1888 im Bericht der Jubiläumsausstellung im Künstlerhause) schon erwähnt worden ist.

Viele der Gemälde aus der Sammlung von Bühlmeyer sind von Unger für den Katalog radirt. Aus der Sammlung Bühlmeyer kam ein Fr. Gauermann (Kampf zwischen Bär und Stier) an L. Lobmeyr.

Am 8. März: Versteigerung von modernen Gemälden aus der Sammlung B. Krzisch und anderen Sammlungen (durch Fr. Schwarz) im Künstlerhause. Gut vertreten waren die Altwiener Z. B. Gauermann durch »Fische im Kampf mit einem Steinadler — aus dem Besitze des Herrn Fürsten Friedrich Liechtenstein«, F. Waldmüller durch ein sorgsam ausgeführtes kleines Bild von 1823 »Ein Arbeiter mit seinem Sohne beim Abendbrod«, durch ein Damenbildniss von 1839 (»Die entblätterte Rose«) u. s. w. Auch einige moderne Florentiner aus der Vinea-Gruppe waren vorhanden.

Gegen Ende Aprils: Versteigerung im Hause von Alex. Posonyi (Metternichgasse 7). Unter den im Katalog verzeichneten Gemälden waren auch einige gute ältere Stücke, so: Aldegrever: Adam und Eva zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntniss. Beide aufrecht stehend. Im Hintergrunde weite Landschaft. Holz H. 0,58, Br. 0,48. Das Bild stammt aus der Sammlung Koller (s. oben bei 1872). Eine »Toilette nach dem Bade«, dem Jan v. Calcar zugeschrieben, wurde schon im Abschnitt über die Kaunitzgalerie erwähnt. Von Bedeutung war ein echter Fr. da Cotignola, eine Tafel (H. 0,75, Br. 0,55) mit der Madonna auf Wolken. Unten stehen St. Franciscus von Assisi und Hieronymus. Rechts unten an der Brüstung (nicht auf einer Tablette, wie der Katalog sagt) die Bezeichnung: »Xhs«, darunter »france∫cho da cotignola di pinse a di . 8 de setenbre . . 1512«. Ein B. v. d. Helst (Nr. 33) war für mich nicht überzeugend, wie auch einige andere Namen, die der Katalog verzeichnet. Eine Madonna von Penni soll vormals bei Esterhazy gewesen sein.

[Unter den Zeichnungen war ein gutes Blatt (Nr. 68) etwa vom Meister M A des Gebetbuches in Besançon »der hl. Sebastian am Baume, Feder auf rothem Grunde. Cab. Gigoux«, und eine gute Federzeichnung aus der Richtung des Hirsvogel (Johannes mit dem Osterlamm). Der sogen. Raphael war wohl ein altes Blatt, aber nicht vom Urbinaten.]

1885.

Am 7. Januar: Versteigerung der Galerie Weber (aus Prag?) im Wiener Künstlerhaus (durch Wawra). Die Galerie bestand aus 47 meist guten modernen Gemälden.

Am 9. Februar u. a. d. f. T.: Versteigerung von alten und modernen Gemälden aus mehreren Privatsammlungen, u. a. aus der des H. J. A. Stegherr und der Frau C. Edlen von E . . . (durch G. Posonyi) im Grabenhofsaal. Neben ca. 100 modernen Bildern (davon viele im Nachtrag) werden nur etwa ein Dutzend alte verzeichnet.

Am 8. und 9. April: Versteigerung der Galerie Julius Trenkler (durch C. J. Wawra) im Künstlerhause. Die Sammlung enthielt ausgezeichnete Gemälde von modernen Meistern. Die Altwiener waren besonders gut vertreten. Vergl. den illustrirten Katalog. Waldmüller's »Mädchen im Walde« ist im Repertorium von 1888 in meinem Bericht über die damalige Jubiläumsausstellung im Künstlerhaus schon genannt worden. Neben diesem waren noch viele andere gute Bilder dieses trefflichen Malers vorhanden, darunter auch einige Landschaften. Auch die Fendis und Fr. Gauermanns waren hervorragend, ebenso wie die Aquarelle von R. Alt.

Am 13. April: Versteigerung moderner Gemälde durch Schwarz (darunter die Sammlung F. Richter).

Am 28. April: Versteigerung der Galerie Ad. Jos. Bösch (durch Plach, Kohlbacher und Kaeser) in der Villa Bösch zu Döbling bei Wien, Grinzingerstrasse 18 [7]).

Ich habe die Sammlung Bösch niemals gesehen und verweise desshalb auf die Litteratur: den »Katalog der Sammlung Gemälde alter Meister ersten Ranges der holländischen und flämischen Schule aus dem 17. Jahrhundert des verstorbenen Herrn Ad. Jos. Bösch, Stadtbaumeister in Wien ...« Der Titel bringt eine seltene Unkenntniss der deutschen Sprache zum Ausdruck; hoffentlich waren die Bilderbestimmungen nach einer besseren kunstgeschichtlichen Grammatik gemacht worden. Vergl. über die Auction Thode's »Kunstfreund« Sp. 184, Gazette des beaux arts 1885, I, S. 365, und Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst (Chronik Sp. 575 ff., wo auch die Preise und in den meisten Fällen die Käufer angegeben sind). Versteigert wurden nur Gemälde von alten Meistern.

Einen schönen N. Berghem von 1654 (Felsgrotte) aus der Sammlung Bösch sah ich 1889 bei Dr. Schubart in Dresden (über dieses Bild: Schlie im Repert. XIII, S. 158, und Bredius in der Zeitschrift f. bild. Kunst, N. F., I, S. 130). Ein vorzüglicher J. v. d. Heyden kam zu Baron Königswarter (vergl. meinen Bericht im Repert. XIII. Bd. über Königswarter's Sammlung). Der neuerworbene Ph. d. Koninch der Berliner Galerie ist (wenn ich nicht irre) ebenfalls bei Bösch gewesen.

Am 9. December und an den folgenden Tagen: Versteigerung des Nachlasses von Georg Plach (durch Wawra), IV., Theresianumgasse 2. Plach besass bis zu seinem Tode (im Sommer 1885) eine überaus labile Sammlung, aus der er unzählige Mal einzelne Bestandtheile verkaufte. Oben wurden schon einige Plach'sche Auctionen erwähnt. Bei der Nachlassauction fand man viele gute moderne Gemälde und einige wenige alte. Der sogen. Tizian Nr. 190 war stark überschmiert. Indess liess sich so viel sagen, dass an Tizian gar nicht zu denken war, wogegen Polidoro Veneziano sehr wahrscheinlich der Autor des Gemäldes ist. Ein dem Amberger zugeschriebenes »Porträt eines Rathsherrn« stammte aus der Gsell'schen Sammlung. Die Tagesblätter Wiens brachten einige Notizen über die erzielten Preise.

---

[7]) Döbling hängt so innig mit Wien zusammen, dass ich keinen Anstand nehme, diese Auction in mein Thema einzubeziehen.

Im selben Jahre wurde auch Makart's künstlerischer Nachlass zugleich mit seiner Kunstsammlung versteigert[8]). Auch H. Canon's hinterlassene Gemälde, Skizzen u. s. w. wurden nicht lange nach dem Tode des Künstlers (der am 12. September 1885 plötzlich eingetreten war) versteigert.

1886.

Am 12. Januar und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Galerien Artaria, Dr. F. Sterne und Prof. Dr. L. M. Politzer (durch Miethke) im Künstlerhaus. Oben wurde schon wiederholt von der Sammlung Artaria gesprochen. Ihre Zersplitterung war eines der bedeutendsten Ereignisse auf dem Gebiete des Wiener Kunsthandels in den letzten Decennien. Waagen hat die Galerie Artaria sowie die von Dr. Sterne gekannt und bespricht mehrere der besten Bilder (Die vornehmsten Kunstdenkmäler von Wien, I, 333 ff.), so das Triptychon des Gerard David, damals noch Horebout genannt, den Previtali u. s. w.

Die Sammlung Artaria gehörte unter den bürgerlichen Wiener Galerien zu den ältesten. Wie das Vorwort des Auctionskataloges sagt, wurde die Firma 1769 gegründet, und schon im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts der Anfang mit dem Sammeln von Gemälden gemacht. Die im Katalog verzeichneten Provenienzen nennen eine Menge von hervorragenden Wiener Sammlungen (siehe oben bei Kaunitz, Gsell, Engert). Bei Sterne und Politzer finden wir Bilder aus den ehemaligen Wiener Sammlungen, Festetics und Gsell, Pasqualati, Jäger, Fries. In alle drei Galerien waren aber auch Gemälde aus zahlreichen bedeutenden Galerien des Auslandes übergegangen. Aus Artariaschem Besitz werden 110 alte und viele moderne Gemälde im Katalog verzeichnet, aus dem Besitz von Sterne und Politzer 59.

Berichte über das Ergebniss der Auction brachten die Wiener Tagesblätter sowie Thode's »Kunstfreund« Sp. 376 ff. und die Zeitschrift für bildende Kunst (XXI, 19 ff.). Das Triptychon des Gerard David kam um 20,010 fl. ins Belvedere. Der grösste Theil der versteigerten Bilder scheint zunächst in Wien verblieben zu sein. Manches gute Stück blieb auch in der Familie Artaria zurück. Aus der Sammlung Sterne kamen viele gute Bilder zu Prof. Adam Politzer in Wien.

Am 22. Januar und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung Ernest Weyden (durch G. Posonyi). Der Katalog verzeichnet hauptsächlich kunstgewerbliche Gegenstände und nur 15 alte Gemälde, die oberflächlich genug beschrieben sind. Darunter waren: Ein monogrammirter Drochsloot von 1645 (»Holländische Landschaft mit Baulichkeiten beiderseits. Im Vordergrunde viele Figuren«. Holz, Br. 0,57, H. 0,38), eine Landschaft mit Hirten von J. H. Roos, die aus der Galerie Festetics stammen soll, ein signirter D. Ryckaert (welcher?) »Zwei Männer im Gespräche an einem Tische. Daneben ein Kind. Rechts eine Magd butternd. Links Einblick in einen Stall«, Holz, Br. 0,55, H. 0,43, eine »Dorfansicht« vom älteren

[8]) Vergl. Lützow's Kunstchronik XX, Sp. 525 ff. und 557 ff.

Teniers (die um 335 fl. verkauft wurde), ein N. Verkolje, »Dame und Cavalier«, und ein todter Hase und Jagdgeräth von J. Weenix.

Zugleich mit der Sammlung E. Weyden wurden auch moderne und alte Gemälde sowie »Antiquitäten«, »aus Wiener und Provinz-Privatbesitz« versteigert (durch G. Posonyi). Unter den alten Gemälden wird ein Bildniss von Hans Baldung verzeichnet: »430 Frauenporträt ... im Pelzrock und mit Pelzmütze«, »die Hände gekreuzt und mit Ringen geziert«. Auf grünem Grunde »Oben in grossen weissen Lettern: Anna Leisnerin, links das bekannte Monogramm (H B G), darunter 1532«. Holz H. 0,45, Br. 0,32.

Am 10. Mai und an den folgenden Tagen: Versteigerung aus der Sammlung Giuseppe Bossi (durch H. O. Miethke). Die Galerie bestand hauptsächlich aus italienischen älteren Gemälden, denen sich mehrere Spanier und Niederländer anschlossen. Das als Jan Brueghel in den Katalog gesetzte und dort in Lichtdruck wiedergegebene Bildchen (eine sehr figurenreiche Kreuzigung Christi in weiter Landschaft) hat viele Analogien mit dem bezeichneten A. Mozart in der Augsburger Galerie und ist vielleicht eine Copie von Mozart's Hand nach dem Jan Brueghel Nr. 681 in der Münchener Pinakothek. Zwei grosse Gemälde von Ossenbeck (Nr. 160 und 161) schienen mir gut bestimmt. Hervorzuheben sind noch: »Atelier einer Malerin« (offenbar der Rachel Ruisch) mit der Bezeichnung J. Pool 1729 und ein mit L L (Lambert Lombart) bezeichneter St. Sebastian, der den Zusammenhang des Meisters mit Franz Floris recht deutlich macht (leider nicht gut erhalten). Die gute niederländische Copie nach Andrea del Sarto dürfte als Hemessen richtig bestimmt gewesen sein. Unter den Italienern war ein interessantes, dem Garofalo nahe verwandtes Bild zu finden (Lichtdruck im Katalog), dessen allegorische Darstellung mit dem Gekreuzigten in der Mitte sich in allen wesentlichen Stücken an das grosse Wandgemälde des Garofalo anschiesst, das aus St. Andrea zu Ferrara in die dortige Pinacoteca gekommen ist (Nr. 59). Sehr werthvoll war meines Erachtens auch das männliche Bildniss von Sebastiano del Piombo (halbe Figur lebensgross, ein Lichtdruck danach im Katalog). Eine »Venus, auf einer Muschel übers Meer schwimmend«, von Elisabetta Sirani war bezeichnet und mit 1664 datirt (Nr. 212). »Die spinnende Alte«, die der Katalog dem Tizian beilegt, ist höchstens von Bartolomeo Manfredi. Der abgekürzte Name in der alten Inschrift ist sehr undeutlich und passt eigentlich weder zu Tizian noch zu Manfredi, an den mich die Malweise lebhaft erinnerte (Lichtdruck im Katalog). Der als Morales in den Katalog gesetzte »Christus wird von Maria beweint« war ein vorzügliches Bild (Lichtdruck im Katalog).

Die Wiener Tagesblätter brachten einige Notizen über die Preise und die Käufer.

Am 1. December und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung M. Newlinski (durch H. O. Miethke) im Künstlerhause. Neben den zum Theil sehr bedeutenden kunstgewerblichen Gegenständen kamen die Gemälde kaum in Betracht, wesshalb sie der Katalog auch in den letzten Winkel verbannt hat. Vertreten waren die beiden Achenbachs, R. Ambros,

die drei Blaas, Canon, Carl Hoff, Lier, Losson, Makart, der jüngere Schleich, Al. Schönn. Von älteren Gemälden verzeichnet der Katalog nur wenige, so einen bezeichneten Vermeulen, an den ich mich nicht mehr erinnere, einen Eglon v. d. Neer, Otto Marcellis und Abr. Bloemart. Ein kleines, sauber ausgeführtes Gouachebild trug die Bezeichnung: »Io: Wilh: Baur Fecitt« und darunter die Jahreszahl 1640. Ich habe versäumt, bei Zeiten nachzusehen, ob die dargestellte »Schlacht auf dem weissen Berge« auch in Baur's Radirungen vorkommt. Das Bildchen war 0,29 breit und 0,19,5 hoch. »Ferdinand III. mit seinem Stab zu Pferd auf einer Anhöhe. Ringsum in der Tiefe Heerhaufen«.

Am 6. und 7. December: Versteigerung von »Antiquitäten und Gemälden aus dem Besitze eines Wiener Sammlers« (durch die Brüder Egger) im Grabenhof. Unter den Gemälden war nichts, das besondere Aufmerksamkeit verdient hätte. Mehrere italienische Temperabilder seien erwähnt.

1887.

Am 22. Februar und an den folgenden Tagen: Versteigerung »aus dem Nachlasse des Kunstfreundes und Experten H. Jos. Al. Ruf«. Unter den Gemälden war meines Wissens nichts Hervorragendes.

Vom 17. bis 19. April: Versteigerung »aus dem Nachlasse der Frau Antonia Schindler und verschiedener Beiträge aus Privatbesitz« (durch Wawra) im Künstlerhause. Die alten Gemälde habe ich nicht gesehen. Der kleine Katalog verzeichnet 34 Nummern zum Theil von guten Meistern. Die Aquarelle und Zeichnungen waren nicht ohne Interesse (meist Blätter von älteren Wiener Malern).

Am 19. November und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Sammlung Daniel Penther (durch H. O. Miethke). Penther war in seinen Diagnosen stets etwas kühn gewesen. Das kam auch noch im Katalog seiner nachgelassenen Sammlung zum Ausdruck. Der sogen. Tizian (Madonna) war ein bis zur Unkenntlichkeit verdorbenes Bild. Die Corregios waren recht interessant, aber nicht von dem berühmten Italiener. Dagegen dürften die zwei Dosso Dossis richtig bestimmt gewesen sein. Der sogen. Lionardo war eine niederländische Copie nach dem Johannes im Louvre.

Interessant und vorzüglich erhalten war ein »Ecce homo« von Hemessen, eine Tafel mit deutlicher Bezeichnung und datirt mit 1540. Der kleine Poelenburg: »ein Hirt und drei Ochsen auf der Weide bei einer Ruine« war gut und echt, auch bezüglich der Signatur, die im Katalog nicht angegeben war.

Das dem Matthias Grünewald zugeschriebene »jüngste Gericht« war aus L. Cranach des Aelteren Werkstatt. Irre ich nicht, so habe ich diese Tafel in der Galerie von Dr. Stross vor Kurzem wiedergesehen.

Unter den modernen Gemälden befand sich ein guter Böcklin: »Venus und Amor in einer Landschaft« und mehrere Lenbachs.

Laut Zeitungsnotizen über die Auction kam der eine Dosso Nr. 36, »Jupiter, Mercur und Flora« genannt, um 3395 fl. an den Grafen Lanckoronski. Den sogen. Pollajuolo: »Marter des hl. Sebastian« sah ich unlängst in der Galerie der Akademie der bildenden Künste zu Wien, den zweiten

Dosso (Nr. 37) und den Christus von Hemessen (Nr. 71) bei Geritsch. Von den Lenbachs sollen einige nach Berlin an Gurlitt und einer an den Herzog von Oldenburg gekommen sein.

1888.

Am 25. April und an den folgenden Tagen: Versteigerung der Gemäldesammlung Theodor Eggers (durch H. O. Miethke), Opernring 10. Das Vorwort des reich ausgestatteten illustrirten Kataloges erwähnt, dass die Sammlung auf einem Landsitze in Leesdorf bei Baden aufgestellt war. Die Eggers'sche Gemäldesammlung enthielt nur moderne Werke. Andreas Achenbach war durch mehrere Bilder vertreten, darunter auch durch eine vorzügliche Landschaft aus dem Jahre 1852. Zwei wirkungsvolle Oswald Achenbachs schlossen sich an. R. Alt, Jos. Brandt, P. J. Clays, T. Conti, Ch. Daubigny, W. Dietz, E. Fichel, Ed. Hildebrandt, E. Isabey, L. Knaus, E. Kurzbauer, C. F. Lessing, Makart, Gabr. Max, A. v. Pettenkofen, T. Schmitson, A. Seitz, A. Stevens, B. Vautier, Ferd. Waldmüller, Fl. Willems, H. Zügel und Andere waren durch gute Bilder vertreten. Unter den Aquarellen und Gouachebildchen waren unzweifelhaft die Jacob Alts die interessantesten, besonders zwei Landschaften, die mit 1817 datirt waren (Nr. 177 und 178) und die uns den Meister noch in den Fesseln der Schule zeigen, sowohl bezüglich der Composition, als auch bezüglich der Technik. Es sind kleine Landschaften mit mythologischen Figuren (Nr. 177 »mit zwei badenden Nymphen, die von einem Faun belauscht werden«, Nr. 178 mit »Amor und Psyche«). Zwei Aquarelle desselben Künstlers von 1835 zeigt ihn schon ganz als Vorkämpfer des modernen Realismus und als Vorläufer seiner beiden Söhne, besonders des Rudolf Alt (Nr. 169 und 176). Auch hat Jacob Alt hier schon vollkommen jenen zarten kühlen Ton gewonnen, der seine reifen Werke auszeichnet.

Am 6. November: Versteigerung der kleinen Galerie Alfred Skene (durch Gabr. Posonyi). Der kleine Katalog umfasst 53 Nummern, einige Stiche und Lithographien mit einbegriffen. Von einiger Bedeutung waren nur wenige Bilder, etwa: H. v. Angeli's »Jeane Gray's letzte Momente« von 1867, Arn. Böcklin's Frühlingsluft, welche die schlafenden Blumen erweckt, der grosse Danhauser »Wein, Weib und Gesang« von 1839, ein H. Gude von 1869 und Schwind's »Erlkönig«. Skene scheint hauptsächlich in den sechziger Jahren gesammelt zu haben, wenn man so nach der Datirung der meisten Bilder schliessen darf. Von späteren Jahreszahlen kommen 1871, 1872, 1877 vor; 1883 ein einziges Mal.

Wie die Zeitungen berichten, ist Danhauser's grosses Bild um 2635 fl. an Herrn Frohner gekommen, A. Dieffenbach's »Heimweh« an denselben um 925 fl. Der Böcklin ging um 1785 fl. »nach Berlin«.

Gegen Ende des Jahres wurde im Künstlerhause auch der künstlerische Nachlass von Leopold Munsch versteigert.

(Fortsetzung folgt.)

Dr. Th. Frimmel.

Litteraturbericht.

Architektur.

Georg Galland: Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Classicismus. 635 S. mit 181 Abbildungen. Frankfurt a. M., Heinrich Keller, 1890.

Eine Geschichte der holländischen Renaissancekunst ist durchaus zeitgemäss. Seit Jahren schon hat sich das Interesse des kunstliebenden Publicums — ganz abgesehen von wissenschaftlichen Kreisen — mehr und mehr der Renaissance und insbesondere auch der nordischen Renaissance zugewendet. Und gerade jetzt, wo das ganz einzige topographische Aufnahmewerk über die niederländische Renaissance, das der verstorbene, höchst verdiente Franz Ewerbeck geleitet hatte, vollendet vor uns liegt, musste es doppelt wünschenswerth erscheinen, diese Fülle herrlicher Denkmale, die Holland birgt, nach ihrer historischen Bedeutung geordnet und erklärt zu sehen. — Andererseits war auch für den Forscher die Aufgabe, die sich ihm hier bot, lockend genug, mehr als bei der deutschen Renaissance. Er konnte hier ein abgerundeteres und in sich geschlosseneres Bild schaffen; denn was wir in Deutschland vergeblich erstrebten, eine zugleich volksthümliche und monumentale Renaissancearchitektur, in Holland wurde es erreicht.

Ausgerüstet mit einer umfassenden Kenntniss der Denkmale und der einschlägigen Litteratur alter und neuer Zeit hat sich Galland dieser Aufgabe unterzogen. Sehen wir nun, in welcher Weise er dieselbe gelöst hat. Er theilt sein Buch in zwei Hauptabschnitte. Der erste grössere enthält die kunsthistorische Erzählung, der zweite, von dem wir zunächst absehen wollen, eine Topographie der Renaissancekunst des 16. und 17. Jahrhunderts. Die drei Perioden in der Geschichte der Renaissance: Frühzeit, Reife und Spätzeit, die auch Galland annimmt, bieten sich ganz natürlich dar. Nur befremden anfänglich die Namen, die er ihnen beilegt: Renaissance, nationale Blüthe und Classicismus. Denn diese drei Begriffe sind doch nicht correlat und unter ersterem Namen pflegt man gemeiniglich den gesammten Stil zusammenzufassen. Aber das sind schliesslich nur Worte, an denen man sich nicht mehr stösst, wenn man weiss, welche Bedeutung der Autor ihnen beilegt.

In eine jede dieser Perioden führt der Verfasser den Leser durch eine historische und culturhistorische Betrachtung ein, um sodann zunächst die

Architektur zu schildern. Von derselben geht er hierauf durch das verbindende Capitel der decorativen Sculptur, oder wie er sie nennt, Kleinarchitektur, zur Sculptur im eigentlichen Sinne über.

Jedes Capitel — von den historischen abgesehen — bietet uns eine reiche Fülle neuen und wohl durchgearbeiteten Materials. Ueberall merkt man die eigene Anschauung des Verfassers und man darf wohl annehmen, dass kein irgendwie erhebliches Denkmal der Renaissance gegenwärtig in Holland existirt, das nicht in den Seiten dieses Buches seinen Platz gefunden hätte. Mehr als das, es sind auch, soweit verständige alte Aufnahmen vorhanden waren, die gegenwärtig verschwundenen, stilgeschichtlich bedeutenden Monumente berücksichtigt. Zahlreiche und beinahe durchgängig gute und deutliche Abbildungen veranschaulichen den Text. Besonders willkommen sind sie natürlich für jene nicht mehr vorhandenen Kunstwerke. So nennen wir z. B. das ehemalige Portal des Zuiderkirchhofes in Amsterdam (Fig. 78), das prächtige alte Marethor in Leiden (Fig. 89) und das Osterthor zu Hoorn (Fig. 161), nicht zu reden von dem Utrechter Rathhause und dem wiederhergestellten zu Arnheim, die beide bereits durch Ewerbeck's Aufnahmen bekannt gemacht sind. — Der gründlichen Monumentalkenntniss entspricht diejenige der Litteratur. Namentlich hat sich der Verfasser bestrebt, eine Lücke in seiner Erstlingsarbeit über das gleiche Thema (die Renaissance in Holland, Berlin 1882) auf die auch in einer Besprechung in dieser Zeitschrift hingewiesen wurde, auszufüllen, indem er die alte topographische Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts in umfassender Weise heranzog. Von den einzelnen Abschnitten möchten wir namentlich den über Lieven de Key, den Schöpfer der köstlichen Haarlemer Fleischhalle, hervorheben. Eingehend hat sich Galland mit ihm beschäftigt, und ihm bereits vor dem Erscheinen dieses Buches vereinzelte Artikel in Zeitschriften gewidmet. Es ist sein Verdienst, diesem genialsten unter den Bildhauer-Architekten Hollands den gebührenden Ehrenplatz in der Kunstgeschichte angewiesen zu haben. Jetzt ist ein hinreichendes Licht über seine Person und Thätigkeit verbreitet. Glücklich ist insbesondere die Zuweisung der Haarlemer St. Jorisdoele an Lieven, deren nahe Verwandtschaft mit seinem Stile jedem Kenner holländischer Renaissancebauten längst in die Augen fallen musste. Weniger überzeugt als Galland sind wir dagegen noch von der Urheberschaft Lievens bei der Haarlemer Stadtwaage am Spaarne. Dies nüchterne Gebäude scheint uns doch zu wenig in den Rahmen seiner übrigen beglaubigten Werke (Leidener Rathhaus, Rheinlandhausprojecte, Fleischhalle) hineinzupassen. Doch müssen wir immerhin zugeben, dass die äusseren Gründe Gallands auch hier triftig genug sind. Als ein öffentliches Gebäude hätte die Waage freilich vom »Stadsmetselaer« Lieven de Key errichtet werden müssen. Vielleicht wird ein günstiger Zufall noch einmal eine archivalische Notiz an den Tag fördern, welche die hier noch bestehenden Zweifel beseitigt.

Es würde wohl vergebliche Mühe sein, in den thatsächlichen Angaben des Verfassers nach Unrichtigkeiten zu suchen. Kleine Fehler (die ich übrigens nicht gefunden habe) mögen ja hier, wie in jedem Buche untergelaufen sein.

Bis so weit hätten wir nur Lobendes zu sagen gehabt. Nun aber dürfen wir auch nicht verhehlen, dass das Buch in seiner Anordnung einige Mängel aufweist, die geeignet sind, seinen sonstigen Werth zu schmälern.

Zuerst einmal ist die zwiefältige, historische und topographische Behandlung des Stoffes nicht hinreichend begründet. Sie nöthigt zu vielfachen Wiederholungen. Der topographische Theil ist an sich angenehm geschrieben und belehrend, aber es steht nichts in ihm, was nicht entweder im ersten Theile seinen Platz hätte finden können, oder was überhaupt zu entbehren gewesen wäre.

Sodann haben die historischen Capitel ihr Bedenkliches. Eine historische Einleitung in grossen Zügen wird allerdings das Verständniss der kunsthistorischen Entwicklung nur fördern können; sie wird das kunstgeschichtliche Bild wirksam ergänzen. Nur muss man dabei im Auge behalten, dass die Perioden der politischen Geschichte sich mit denen der Kunstgeschichte selten decken, so sehr sie die letzteren mittelbar beeinflussen.

Gerade Holland gibt uns ein gutes Beispiel hierfür. Der Befreiungskampf der Niederlande ist das bedeutendste Capitel ihrer Geschichte. Aber für die Kunst bedeutet die Insurrectionszeit so gut wie gar nichts. Erst nachdem der Kriegslärm verstummt ist, gleichsam als friedlicher Rückschlag gegen denselben, erhebt das Kunstschaffen wieder sein Haupt. Die Denkmale der Baukunst und Bildnerei, die Galland aus der »Insurrectionszeit« anführt, gehören ihrem Stil nach theils der von ihm vorher behandelten, theils der nachher geschilderten Periode an. Keinenfalls bilden sie eine Gruppe, die mit der Insurrection als solcher in irgend welchem Zusammenhang stünde. Auf die Jahre, in denen sie entstanden sind, kommt es doch erst in zweiter Linie an. Das ist ein äusserlicheres Moment. So hätte die Kanzlei von Leeuwarden, deren Plan, wie Galland nachweist, bereits 1545 vollendet war, in dem Capitel der »Zeit des Ueberganges« erledigt werden müssen. Galland erwähnt sie auch da, aber nur um später (S. 125), weil sie in den Jahren 1566—1571 ausgeführt wurde, eingehender auf sie zurückzukommen. Das Hoorner St. Jans Gasthuis trägt entschieden den Charakter der classischen Frühzeit und wäre demgemäss an die Utrechter Baugruppe (I. Buch, Cap. 2) anzureihen gewesen. — Das gleichzeitig entstandene Rathhaus im Haag dagegen, das bei Galland unmittelbar auf dieses Hospital folgt, liesse sich als Ausgangspunkt für die Schilderung der Reifezeit holländischer Renaissancearchitektur betrachten. — Ferner weist Galland z. B. bei der prächtigen Kanzel der Kathedrale von Herzogenbusch ganz richtig auf die enge Verwandtschaft ihrer Ornamentik mit derjenigen des Dordrechter Chorgestühls hin. Sie hätte dann aber auch in dem gleichen Capitel mit jenem ihren Platz finden müssen. Denn auch ihr architektonischer Aufbau, so originell wie er ist, zeigt keineswegs eine höhere Entwicklungstufe des Stils als die im ersten Buche besprochenen Bilderwerke des Kampener Rathhauses, wenn dieselben auch zwei Jahrzehnte früher vollendet wurden.

Eine weitere Frage der Anordnung ist die, ob es vorzuziehen sei, zuerst die Architektur der einzelnen Perioden zu betrachten, und darauf die deco-

rative Sculptur, wie es Galland thut, oder aber umgekehrt von der decorativen Kunst zur Betrachtung der Bauten überzugehen. Wir möchten letzteres vorschlagen. Durch die Decoration, das Ornament ist die Renaissance in die Länder diesseits der Alpen eingezogen. Maler und Bildschnitzer waren längst in den Renaissanceformen zu Hause, als die Baumeister anfingen, sie auf die Gebäude anzuwenden. Und so können wir es bis in die Zeiten des Barock verfolgen, dass die Stilentwicklung in den decorativen Künsten immer um eine gute Strecke der Architektur voraus ist. Ganz richtig beginnt Galland sein Buch mit einer Schilderung der ersten Renaissanceformen bei Malern und Stechern, bei Lukas von Leiden, Jakob Cornelis, denen er vielleicht auch noch einige Belgier, wie Mabuse, Barend van Orley und Lancelot Blondeel, deren Werke doch auch in Holland bekannt waren, hätte anreihen können. Anstatt dann aber hieran einige frühe Beispiele aus der decorativen Plastik zu knüpfen, führt er uns gleich vor die Schlossbauten des Adels. Und doch muss er bei einem dieser Paläste, dem Marquisenhof bei Bergen up Zoom, darauf hinweisen, wie in dem noch spätgothischen Bau bereits ein Kamin der Renaissance errichtet wurde, ein schlagendes Beispiel für das geschilderte Verhältniss der Decoration zur Architektur.

Dasselbe Verhältniss bemerken wir bei der zweiten Hauptperiode der niederländischen Renaissance. Diese wird eingeleitet durch die Ornamentstiche des Cornelis Floris, ausgebildet durch die umfassenden decorativen Publicationen des Vredeman de Vriese. Diese beiden bedeutendsten niederländischen Decorations- und Architekturmeister jener Zeit sind in Galland's Buch nicht eingehend genug behandelt, namentlich Floris, der nur mit wenigen Sätzen abgethan ist. Der »classischen Frührenaissance«, unter der Galland ihn anführt, gehört Cornelis Floris schon nicht mehr an. Der ornamentale Stil seiner Stiche und der von ihm abhängigen Werke bildet eines der Merkmale der Reifezeit niederländischer Renaissance. Bildwerke, wie die des Kampener Rathssaales, die späteren der Bredaer Epitaphien, in denen wir die ersten Spuren von einem Einfluss des Floris gewahren, das Nimwegener Schöffengestühl, in dem der Meister deutlicher zu Tage tritt, hätten an die Spitze des zweiten Abschnittes, der »nationalen Blüthe« gehört.

Was sodann Vredeman betrifft, so spielt er zwar, äusserlich genommen, eine ansehnliche Rolle in dem vorliegenden Buche — ein grosser Theil der Illustrationen ist aus seinen Werken geschöpft —, wir vermissen aber eine eingehende Charakteristik seines Stiles, eine nähere Definition seines Einflusses auf die holländische Renaissance. Namentlich sein Verhältniss zu Lieven de Key, das Galland wohl erkannt hat und hie und da berührt, hätte schärfer bezeichnet werden können.

Wie schon bemerkt, weichen die hier geäusserten Ansichten von denen Galland's kaum ab; es ist nur die Gruppirung des Stoffes, die wir anders wünschen möchten. —

Noch einen Punkt möchte ich hier zur Sprache bringen. Wäre es nicht richtig, die ostfriesische Renaissance in den historischen Darstellungen mit der niederländischen zu verbinden? — Ostfriesland liegt ja allerdings innerhalb

der deutschen Grenzen, aber die Grenzen der Stilgebiete fallen nicht immer mit den politischen zusammen. Mit seiner einen Hälfte gehörte Friesland von je dem niederländischen Staatsverbande an, und auch in seiner östlichen Hälfte sind die Beziehungen zu Holland, zumal in der Cultur, stets die lebhaftesten gewesen. Die Renaissancedenkmale Ostfrieslands, Bauten wie Schnitzwerke, sind niederländischen Stils, zum Theil nachweislich von Niederländern errichtet. Wie eins sich im übrigen West- und Ostfriesland trotz verschiedener Staatsangehörigkeit fühlten, beweisen schon die Werke des Ubbo Emmius. —

In Bezug auf die äussere Gestaltung des vorliegenden Buches haben wir schliesslich noch zwei gewiss berechtigte Wünsche zu äussern. Wenn, was wir aufrichtig hoffen, in nicht zu ferner Zeit eine zweite Auflage nothwendig werden sollte, so mögen doch die Illustrationen, die jetzt ziemlich planlos verstreut sind, in die Nähe der betreffenden Textstellen gerückt werden, und zweitens möge bei dieser Gelegenheit dem Buche ein ausreichendes Register angehängt werden. Das gegenwärtige Ortsregister ist nur eine sehr schwache Hülfe beim Nachschlagen. Wenn ich z. B. über das Amsterdamer Rathhaus etwas erfahren möchte, so habe ich sämmtliche Stellen, an denen Amsterdam vorkommt, aufzusuchen, um vielleicht an der zehnten oder zwölften am Ziele zu sein.

Wir möchten aber diese Besprechung nicht ohne ein abermaliges Wort der Anerkennung schliessen. Eine so fleissige und auf so vieler Anschauung beruhende Arbeit wird immer ihren Werth behalten. Und zumal, da sie die erste brauchbare Darstellung der holländischen Renaissance ist, wird sie eine der Grundlagen für alle ferneren Studien auf diesem Gebiete sein.

Gustav Pauli.

Plastik.

Enrico Ridolfi, I Discendenti di Matteo Civitali (Archivio storico italiano, Jahrgang 1889, Bd. II, S. 202—247). Florenz 1889.

Der um die Erforschung der Biographie Civitali's vielfach verdiente Verfasser gibt in der vorliegenden Studie ausser dem durch ihren Titel angedeuteten Hauptinhalt auch einige werthvolle Ergänzungen zu dem Werke des Meisters. Die erste bezieht sich auf das heute im Museo nazionale zu Florenz befindliche weibliche Porträt in Relief, wofür schon Yriarte die Autorschaft Civitali's in Anspruch genommen hatte (Phot. Alinari Nr. 5558). Laut urkundlichem Zeugniss wurde 1676 von dem Capitel der Kathedrale von Lucca ein Reliefbildniss der Markgräfin Mathilde (!) aus dem Besitze eines gewissen Fr. Campi um 3 Scudi erworben. Da das Capitulararchiv noch heute einen Gypsabguss, sowie die Form, aus der dieser genommen wurde, nach dem Relief des Bargello bewahrt, und zwar noch immer unter dem obigen falschen Namen, so ist kein Zweifel, dass dies letztere das in der Urkunde angeführte Werk ist, das später — ob durch Kauf oder Entwendung bleibt ungewiss — nach Florenz gelangte. Seine auf diese Weise sicher gestellte Provenienz stützt nun aber die sonstigen Argumente, die für dessen Zu-

weisung an Civitali sprechen. — Sodann gibt Ridolfi eine Beschreibung des durch eine Notiz im Testament des Meisters als Werk desselben beglaubigten Grabdenkmals des hl. Pellegrinus vom Jahre 1484, das sich in der dem Heiligen geweihten Kirche auf der nach ihm benannten Alpe des Appennins (im Thal der Lima über Cutigliano) befindet. Es gleicht im Aufbau den altchristlichen Altartabernakeln, indem auf hoher altartischförmiger Basis der Sarkophag des Heiligen auf Consolenfüssen und reich gegliedert mit Gesimsen, Füllungen und einer durchbrochenen Rose auf jedem seiner Felder ruht. Darüber erhebt sich auf vier cannelirten compositen Säulen, die ein vollständiges reich verziertes Gebälke mit polychrom intarsirtem Fries tragen, ein flaches Zeltdach, das ein Kuppelchen krönt, und an dessen vier Ecken über den Säulen nackte, wappenhaltende Putten stehen. Leider ist der Sarkophag jetzt an einer der Seitenwände der Kirche hoch oben auf Consolen aufgestellt, während ein hölzerner Schrein im Geschmack des Barocco seine Stelle einnimmt. — Ferner nimmt Ridolfi für Matteo Civitali in Anspruch ein graziöses, mit Fruchtfestons geschmücktes Tabernakel in S. Maria de Servi zu Lucca, das als Sacramentshäuschen diente, ehe zu diesem Zwecke das jetzige Tabernakel, ein Werk seines Sohnes Niccolò, angefertigt wurde; ebenso auch im Dom zu Pisa die vier schönen Marmorcandelaber auf den Chorschranken, die in Stil und Arbeit ganz die Hand des Meisters erkennen lassen, wie auch das Lesepult im Chor, in Gestalt eines reich gegliederten, von einem Adler gekrönten Candelabers, dessen Formen denen der Ständer an den Weihwasserbecken im Dom zu Lucca — bekanntlich Arbeiten unseres Künstlers — ganz nahe verwandt sind, und schliesslich auch ein kleines Weihwasserbecken in der Kirche von Mutigliano bei Lucca von sechseckiger Form, auf einem von Fruchtfestons umzogenen Säulchen ruhend, eine in ihrer zierlichen Ornamentik unverkennbar seinen Meissel verrathende Arbeit.

Was die Nachkommen Civitali's betrifft, die sich in der Kunst einen Namen gemacht haben, so ist es — ausser dem Neffen Masseo, der uns bisher schon als sein Schüler und als tüchtiger Holzbildhauer und Intarsiator bekannt war —, vor Allem sein im Jahre 1482 geborener drittältester Sohn Nicolao, über den uns der Verfasser neue Nachrichten mittheilt. Zuerst wird er urkundlich im Jahre 1513 als Genosse des bekannten florentinischen Bildhauers Donato Benti bei der ihm übertragenen Ausführung eines reichen Baptisteriums für die Kirche S. Martino in Pietrasanta genannt, das jedoch bei dessen Tode in unvollendetem Zustande zurückblieb. Die Jahreszahl 1516 trägt sodann das elegante Sacramentstabernakel in S. Maria de Servi zu Lucca, das uns Niccolò im Geschmack des Entwurfs und der Feinheit der Ausführung als ebenbürtigen Schüler seines Vaters zeigt. Leider ist bei der Umsetzung des Werkes im vorigen Jahrhundert und bei seiner neuen Bestimmung als Sacramentsaltar die ursprüngliche Gestalt und Zusammensetzung desselben geändert, namentlich sind dabei auch die Statuen, die dazu gehörten, verschleudert worden. Ridolfi spricht die Vermuthung aus, die knieende Madonna im South-Kensington-Museum, die sich ja als ein den authentischen Arbeiten Civitali's sehr nahe stehendes Werk erweist, möchte einst zu seinem

Altartabernakel gehört haben, das ja, wie uns quellenmässig überliefert ist, eine Verkündigungsgruppe enthielt. — Einige architektonische Werke werden unserem Künstler nur durch die litterarische Tradition zugeschrieben, ohne dass urkundliche Zeugnisse für seine Autorschaft vorhanden wären, wie der Palazzo Bernardini auf dem gleichnamigen Platze im linken Mittelbau und Hoftract, ein zweiter Palast der gleichen Familie auf der Piazza S. Giusto, der noch von Matteo begonnen worden war, und einige andere. Ebenso wird er auch als Schöpfer der Villen Santini zu Gattaiola und Sinibaldi zu Massa Pisano, wie auch der einfach edlen Sängertribünen in der Kirche S. Paolino zu Lucca namhaft gemacht. Dagegen sind andere Arbeiten von ihm, worüber wir urkundliche Zeugnisse besitzen, heut nicht mehr nachzuweisen; so wissen wir nicht, worauf sich ein im Jahre 1531 an ihn ergangener Auftrag zu einer Arbeit in der Capelle des Pal. pubblico bezog, und ob er der 1539 eingegangenen Verpflichtung, für die Kirche zu Villa Collemandina in der Garfagnana ein Tabernakel zu fertigen, nachgekommen sei. Die letzte urkundliche Nachricht, die wir über ihn besitzen, stammt aus dem Jahre 1560.

Eine noch vielseitigere Thätigkeit entfaltete Nicolao's ältester, 1523 geborener Sohn Vincenzo. Seine Lehrzeit scheint er bei einem Goldschmied durchgemacht zu haben, denn es werden ihm — wie wir gleich sehen werden — noch in reifem Alter bedeutende Arbeiten dieses Faches übertragen; im Uebrigen aber liegt der Schwerpunkt seines Wirkens in seiner Thätigkeit als Bildhauer und besonders als Festungsbaumeister. Schon im Jahre 1546 hat er ein Gutachten über die Wiederherstellung des Castells von Nozzano abzugeben. Bald darauf finden wir ihn in Rom mit Bildhauerarbeiten — namentlich einigen Petrusstatuen — für die apostolische Kammer beschäftigt, und dann im Interesse ihrer Ausführung Jahre lang in Carrara anwesend, woher er noch 1556 Zahlungen für seine bezüglichen Arbeiten in Empfang nimmt, sowie diese nach Rom befördert. Im Jahre 1557 ist er wieder in Rom und wird von dort zur Abgabe eines Gutachtens betreffs einer im Bau begriffenen Fortifikation in seine Heimathsstadt berufen und zwei Jahre darauf als Ingenieur in ihre Dienste genommen. Differenzen bezüglich der Zweckmässigkeit der nach den Plänen des berühmten urbinatischen Festungsbaumeisters Fr. Paciotti auszuführenden neuen Befestigungen der Stadt Lucca veranlassen ihn jedoch, im Jahre 1562 auf seine Stelle zu verzichten. Da er trotzdem mit seiner Kritik des begonnenen Werkes nicht an sich halten konnte, wird ihm 1565 auf die Dauer von drei Jahren geradezu verboten, sich mit irgend Jemand in eine Discussion darüber einzulassen. — Aus diesen Jahren datiren auch die oben erwähnten Goldschmiedearbeiten, die er für die Domverwaltung ausführte, und zwar ein grosses silbernes Altarkreuz im Werth von 300 Dukaten (1560) und zwei silberne Einbanddecken für Messbücher (1566 und 1567). Im letzteren Jahre wird er zur Leitung der Arbeiten an der Sacramentscapelle in S. Martino berufen; es ist also anzunehmen, dass die zierliche Architektur, welche zwei Seiten der genannten Capelle schliesst, in ihren unteren Partien von ihm herrührt (die oberen gehören einer viel späteren Zeit an). Inzwischen hatte er ein Jahr zuvor in Diensten des Herzogs von Ferrara an dem Feldzug gegen

die Türken in Ungarn theilgenommen und nach seiner Rückkehr an der Befestigung von Monte Alfonso in der Garfagnana gearbeitet, war aber aus Patriotismus aus den Diensten des Herzogs getreten, als das gute Einvernehmen zwischen ihm und der Stadt Lucca aufgehört hatte. Von 1579—1583 sehen wir ihn vorzugsweise mit Wasserbauarbeiten beschäftigt, doch findet er dazwischen (1582) noch Zeit, die Punzen für ein neues Stadtsiegel, sowie für verschiedene Münzen und Medaillen zu liefern. Zwei Exemplare dieser letzteren mit Darstellungen des hl. Martinus und des Bettlers, sowie der des hl. Petrus werden noch heute im Archiv zu Lucca aufbewahrt. Das Jahr 1584 bringt neue Befestigungsarbeiten, das Jahr 1587 Wasserbauten und das folgende den Auftrag, die Loggia des Pal. Pretorio zu erweitern, dessen er sich zu voller Zufriedenheit der Behörde entledigt. In dasselbe Jahr fällt auch seine neuerliche Bestallung als Festungsingenieur der Republik. Doch veranlassen ihn erneuerte Anfeindungen und Differenzen mit seiner vorgesetzten Behörde, auf dieses Amt schon im nächsten Jahre zu verzichten. — Darüber, dass Vincenzo Civitale auch nach seiner Rückkehr aus Rom im Jahre 1559 Arbeiten als Bildhauer ausgeführt habe, fehlt uns jede urkundliche Nachricht. Da indess in der Aufnahme seiner Verlassenschaft »85 Figuren, Köpfe und Stücke verschiedener Art von Thon und Gyps« angeführt werden, worunter ohne Zweifel die Modelle zu Bildhauerwerken gemeint sind, so muss angenommen werden, dass er auch noch während seiner Luccheser Periode diesen Zweig seiner Thätigkeit cultivirte. Als tüchtigen Architekten endlich offenbart er sich im Pal. Guidiccioni, als etwas schweren Decorateur in dem triumphbogenartigen Altar von S. Maria Forisportam. Mit seinem 1597 im Alter von über 73 Jahren erfolgten Ableben erlischt die männliche Nachkommenschaft Matteo Civitali's.

Gleichzeitig mit Vincenzo lebten noch zwei andere Mitglieder seiner Familie desselben Vornamens. Der eine, ein Neffe des alten Matteo, war auch als Bildhauer thätig. Von ihm stammt die heute in S. Frediano befindliche bezeichnete und datirte (1506) Statue des hl. Petrus. Dem zweiten, einem 1545 geborenen Sohne Masseo's, des Neffen Matteo's, werden von Tom. Trenta (Memorie e documenti etc. t. VIII, p. 1. p. 78) fälschlich mehrere Arbeiten zugetheilt, die er aus chronologischen Gründen nicht ausgeführt haben konnte, die im Gegentheil unserem Vincenzo angehören. Urkundliche Nachrichten, dass er auf künstlerischem Gebiete thätig gewesen sei, sind überhaupt nicht vorhanden, dagegen ist erwiesen, dass er schon in früher Jugend mit seinem Vater nach Lyon auswanderte. *C. v. F.*

Kataloge.

Carl von Lützow: Katalog der Gemäldegalerie in der k. k. Akademie der bildenden Künste, bearbeitet »im Auftrage und auf Kosten des hohen k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht«. Wien, 1889, Verlag der Akademie der bildenden Künste. 8°, VIII und 438 Seiten.

Von unscheinbaren Anfängen ausgehend, ist im Laufe von etwa anderthalb Jahrhunderten in der Wiener Akademie eine bedeutende Gemäldesamm-

lung entstanden, die längst den Blick und das Interesse der Kunstwissenschaft auf sich gelenkt hat. Zu den ältesten Preisarbeiten und Aufnahmewerken der ehemaligen Schüler und Mitglieder der Akademie kam im Jahre 1821 die gräflich Lamberg'sche Schenkung (741 Bilder), die aber erst seit 1835 öffentlich sichtbar gemacht wurde [1]).

Später traten die Schenkungen Kaisers Ferdinand (1838) und neuerlich die Füger'schen und Fürst Liechtenstein'schen Gaben hinzu, sowie endlich einige Ankäufe. Im Ganzen sind heute 1135 Bilder vorhanden.

Nachdem seit der ersten Aufstellung von 1835, soweit ich unterrichtet bin, die Galerie jahrelang ohne gedrucktes Verzeichniss geblieben war, bildete seit 1866 der Heinrich Schwemminger'sche Katalog [2]) ein gutes Hilfsmittel, sich über die Galerie zu unterrichten. Sechszehn Tafeln mit guten Nachbildungen der Monogramme waren beigegeben. Eine spätere Auflage (ohne Tafeln) von 1873 brachte eine andere Nummernfolge. Die Galerie war bis 1877 in den Räumen von S. Anna (wie ich noch aus Erfahrung weiss) herzlich schlecht aufgestellt, so wenig dies auch Vielen zum Bewusstsein gekommen sein mag [3]). Endlich aber kam die Zeit der Uebersiedelung in den neuen Hansen'schen Akademiepalast auf dem Schillerplatz, wodurch allerdings die Bilder wieder für längere Zeit so gut wie unzugänglich wurden. Nach der neuen Aufstellung schienen aber bessere Zeiten heranbrechen zu wollen. Wenigstens waren viele Bilder an gut beleuchteten Wänden ausgebreitet; auch erhoffte man einen neuen Katalog, der dem neuen Stande der Dinge gerecht werden sollte. Er kam aber nicht und war noch nicht gekommen, nachdem zehn Jahre ins Land gegangen, obwohl Custos Schäffer vor seiner Berufung ans Belvedere einen ernst gemeinten Anlauf genommen hatte. Penther, sein Nachfolger, war nicht der Mann dazu, einen wissenschaftlichen Katalog zu verfassen [4]). Da nun ein solches Verzeichniss unerlässlich erschien, erhielt C. v. Lützow den ministeriellen Auftrag, sich dieser Arbeit zu unterziehen. Um Weihnachten 1889 ist der lang erwartete Katalog endlich erschienen. Jedenfalls wird das neue, mit vieler Umsicht und Fachkenntniss gearbeitete Verzeichniss das Studium der alten, vielfach unterschätzten Galerie wesentlich erleichtern. Sie war uns während ihrer kataloglosen Zeit geradewegs zum Aergerniss geworden. Nunmehr aber kann man sich in bequemerer Weise als früher der schönen Bilder

[1]) In Pietznigg's Mittheilungen aus Wien 1835, I. S. 202 heisst es in der Rubrik »Zur Geschichte des Tages«: »Lamberg'sche Gemälde-Galerie. Diese von dem früheren Präses, Grafen Anton von Lamberg, der k. k. Akademie der bildenden Künste vermachte Gemälde-Sammlung, ist nun im Akademiegebäude aufgestellt und seit dem 17. Januar zu sehen.«

[2]) Dessen »Drucklegung« laut Vorwort dem bekannten Kunstforscher Gust. Heider verdankt wird.

[3]) »Die Sammlung ist auf eine sehr sinnreiche Art in dem Locale der Kunstausstellung aufgestellt«, (Annagasse Nr. 980) heisst es 1837 bei A. Schmidl »Wien, wie es ist«, 2. Aufl., S. 225.

[4]) Obwohl er in einem Artikel der Lauser'schen Kunstchronik seinen Lesern weiss machen wollte, dass er alle europäischen Galerien studirt habe.

und ihres Studiums erfreuen, soweit das überhaupt Sache des Kataloges ist, welcher nach einem gut gearbeiteten Register das Aufsuchen einerseits der Inventarnummern leicht macht, andererseits durch die alphabetische Anordnung der Künstlernamen das Nachschlagen sehr einfach gestaltet. Die alten Meister und die modernen Bilder sind getrennt behandelt. Bezüglich der geringen Ausdehnung, welche Lützow den biographischen Angaben über die Künstler gegeben hat, wird er gewiss allgemeine Zustimmung finden, ebenso bezüglich der knappen Form der Beschreibungen, die aber trotzdem selten etwas Wesentliches übersehen. An kleinen Irrthümern, die sich ja in allen Katalogen finden, will ich nicht nergeln. Im Vorwort konnte vielleicht erwähnt werden, in welchem Sinne »rechts« und »links« bei den Beschreibungen zu verstehen ist. Irre ich nicht, so hat der kunstgeschichtliche Congress von 1873 diese Forderung ausgesprochen. Die Wiedergabe der Künstlerinschriften gehört zwar nicht zu den besten, die ich kenne, ist aber wenigstens nicht schlechter als im alten Schwemminger'schen Katalog.

Was die Bestimmung der Bilder anbelangt, so hat sich der Katalog hinreichend vorsichtig gehalten, um vor ernstlichen Angriffen sicher zu sein. Wenn ich hier einige Bemerkungen machen muss, so trete ich gewiss nicht in einer Weise auf, die belehren will. Ich veröffentliche einfach, was ich im Laufe der letzten Zeit durch Vergleichung auf einigen Studienausflügen und durch das Hervorsuchen lange versteckt gebliebener Notizen, Skizzen etc. etc. gefunden habe [5]).

Bei meinen Bemerkungen schliesse ich mich an die Reihenfolge an, die im Katalog gewählt ist. Zu W. v. d. Aelst: Blumenstück (Nr. 692, bei Schwemminger 470), hätte ich die Bemerkung gesetzt, dass hier die Diagnose nicht vollkommen sicher ist. Bei Asselyn: Ein Reiter (Nr. 709) vom Jahre 1634 wäre wohl auf das Braunschweiger Bild mit derselben Schreibung des Künstlernamens und mit derselben Jahreszahl hinzuweisen (Facsimile in Riegel's Beiträgen zur niederländischen Kunstgeschichte). Asselyn's Bilder, selten datirt, lassen sich nicht in allen Fällen mit Bestimmtheit einer gewissen Zeit zuweisen. Bei der grossen Flusslandschaft aber mit dem schreitenden Hirten im Vordergrunde (Nr. 810, alt 102) lässt sich die Vermuthung aussprechen, dass es um 1647 gemalt ist. Ein datirtes Bild in Schwerin, das derselben Stilperiode des Künstlers angehört, leitet auf diese Vermuthung. Nr. 811 ist als Asselyn nicht ganz sicher, wogegen ich Nr. 764 mit dem Monogramm »I A F« nicht anzweifeln möchte. Das Bild dürfte aus der frühen Zeit des Meisters sein, als er seine bekannte Signatur noch nicht festgestellt hatte. Beim sogen. Gentile Bellini (männliches Porträt, Nr. 1098) dürfte das beigesetzte Fragezeichen sehr gerechtfertigt erscheinen. Das folgende Bild »nach Giovanni Bellini«, von dem es bei Crowe und Cavalcaselle (A history of painting in

[5]) Ich muss hier, um Missdeutungen zu entgehen, ausdrücklich bemerken, dass ich im Frühsommer 1889, als ich über Aufforderung meine Notizen über die Bilder der Akademiegalerie zusammenstellte, dem Verfasser des Kataloges nichts Wesentliches vorenthalten habe.

north Italy, I. 190, Anm.) heisst: »This is an old schoolpiece by some follower of the master«, halte ieh für eine Arbeit des Bissolo, die von vornherein auf Täuschung angelegt war. Zu dem bekannten Bilde von Vittore Belliniano aus der Scuola di San Marco, das bei Vasari, bei Ridolfi, und anderwärts beschrieben ist, und von dem man beim Studium des genannten Künstlers ausgehen muss, bemerke ich, dass es mir zu dem sogenannten Vittore Belliniano in der Galerie Lochis zu Bergamo (Nr. 180) nicht recht zu passen scheint. Die Lesung der Inschrift auf dem Gemälde zu Bergamo ist ja überaus unsicher [6]). Das Bild in Bergamo ist von einem guten Tizianesken, der mich an die Hand des Brocardobildnisses in Pest erinnert (bei dem, nebstbei bemerkt, an Giorgione nicht zu denken ist). — Belliniano wird, was ich zur Ergänzung seiner Biographie erwähnen will, 1517 in einer mariegola der Confraternità dei pittori als Sindaco angeführt neben Rocco Marconi und Seb. Zuccato (Molmenti: Il Carpaccio ed il Tiepolo, S. 48).

Wir kommen zu N. Berchem. Nr. 829 ist vielleicht von Coog; vielleicht auch Nr. 712 und 832. Ich meine jenen Abraham Coog, der in »Oud Holland« (VI. 21) nach einer Urkunde in einer etwas zweideutigen Angelegenheit genannt wird [7]).

Die Bezeichnung auf Nr. 829 ist augenscheinlich falsch, weshalb das Facsimile wegbleiben konnte. Nr. 882 ist vielleicht Soolmacker. Dagegen muss ich bemerken, dass mir die Vermuthung Eugen Obermayer's zu Nr. 886, als wäre diese Nummer von Soolmacker, nicht im Mindesten »ansprechend« vorkommt, ebensowenig als merkwürdige Dinge, das Herr E(ugen) O(bermayer) unlängst in der Zeitschrift für bildende Kunst über C. A. Ruthart, L. Rysbraeck und Poelenburg mitgetheilt hat. Nr. 701 ist vielleicht H. Mommers. Bles: Nr. 548 dürfte wohl in seiner Echtheit von Niemanden bestritten werden, N. 551 dürfte eine alte Copie sein. (Scheibler, Rep. X. 287, hält dieses Bild für »unecht«.)

Bonifazio Veneziano (Nr. 9, 10, 11) stammen wohl aus den »magistrati molti a Rialto«, in denen Boschini (»Descrizione di Venezia«) so viele Bonifazio's beschreibt. Ich bin übrigens dieser Sache noch nicht weiter nachgegangen.

Zu Andrea Busati (Nr. 14). Auf den ikonographischen Zusammenhang dieses Bildes mit dem bezeichneten Andrea Busati in der Academia zu Venedig habe ich zuerst in einem Vortrag des wissenschaftlichen Clubs in Wien hingewiesen (vor zwei Jahren).

Zu Carneto Nr. 41 (St. Paulus). Bei Boschini ist der Name: Carneto geschrieben. Nun war aber ehemals das Gegenstück zu unserem St. Paulus ein

---

[6]) Trotz Mündler (Jul. Meyer'sches Künstlerlexik. Artikel Belliniano).

[7]) Bredius nennt den A. Coog »schilder, plaatsnijder, plateelbakker en kunsthandelaar«. Als Kunsthändler hatte er, wie es scheint, ein etwas weites Gewissen, da er ein minderwerthiges Bild als Parcellis verkauft hatte. Die Urkunde, in welcher Coog erwähnt wird, bringt ihn mit Delft in Verbindung. In Pest findet man ein grosses Breitbild des genannten Malers, nach welchem schon Carlo Pulszky einige Berchems der Wiener Akademie angezweifelt hat.

St. Petrus bekannt, auf welchem Franc. Zanotto noch vor 1858 folgende Inschrift gelesen hat: »Stephano Cernoto, a labiis iniquis et a lingua dolosa MDXXXVI.« Dieses Gegenstück und unser Paulus befanden sich ehedem im Magistrato del Monte Novissimo a Rialto. (Vergl. Pinacoteca Veneta I. (1859), Taf. 26). Unser St. Paul ist gestochen von Rud. Kirchhoffer.

Zu P. Coddé's Hauptwerk, gelegentlich ungenau »der grosse Ball« genannt (Nr. 1096). Das Bild ist als P. Grebber ehemals in der Galerie Gsell gewesen (hiezu W. Bode in der Zeitschrift für bild. Kunst, VII. 183 f.). Später finde ich es im Katalog der Auction Scharf zu Paris radirt (1876). Das Bild kam an den Fürsten Liechtenstein (vgl. Bode: Studien, S. 141 und 146), der es der Akademie schenkte. Dass ich in diesem Bild ein Gegenstück zu dem unrichtig benannten Duc der Münchener Pinakothek (Nr. 365) vermuthe, habe ich in der Neuen freien Presse vom 10. Mai 1889 ausgesprochen.

Jac. Gerritsz Cuyp. Das weibl. Brustbild (Nr. 617, alt 240) ist durch Unger's Radirung und durch eine Phototypie in Wörmann's Geschichte der Malerei, III. 849, in den weitesten Kreisen bekannt geworden.

Die Benennung Dirk v. Deelen bei Nr. 164 und 165 ist wohl etwas gewagt. Die beiden Bilder sind allzu stark mitgenommen.

Zur »heimkehrenden Heerde« von S. v. d. Does (Nr. 871) wäre zu bemerken gewesen, dass dieses Bild formatisirt ist. Oben und rechts ist es angestückelt. Der Hintergrund ist versudelt, die Bezeichnung verdächtig. Ich möchte sogar die Möglichkeit offen halten, dass man es hier mit dem Thiermaler Jan v. d. Meer zu thun hat. Bei J. A. Duck: »Das Duett« (Nr. 696), zweifle ich an der Richtigkeit der Diagnose. Unser Bild stimmt so auffallend mit dem bezeichneten Pieter Codde der Dresdener Galerie von 1628 überein, dass hier eine Umtaufung wünschenswerth erscheint. Van Dyck (Nr. 651, alt 276) ist wohl Gegenstück zu dem Grafen Joh. v. Nassau in der Liechtensteingalerie. Nr. 686 dürfte ein halbmodernes englisches Bild sein. Elsheimer's »Venus« (Nr. 726) kommt nach Bode's »Studien« (S. 284 f.) noch einmal vor und zwar im Fizwilliam-Museum zu Cambridge. Die Signatur des B. Fabritius ist stark verkleinert wiedergegeben, was jedenfalls hätte in der Beschreibung bemerkt werden sollen. Dasselbe gilt von vielen anderen Signaturen.

Dirk Hals (Nr. 684), Hauptwerk mit Darstellung einer zahlreichen vornehmen Gesellschaft, bezeichnet und datirt mit 1628, ist durch Unger's Radirung für den X. Bd. von Lützow's Zeitschrift und durch Vosmaer's kurzen Text (S. 383) in weiteren Kreisen bekannt geworden. Der Cellospieler (Nr. 734, alt 438), der ehemals Duc genannt wurde, ist von Bode mit gutem Recht dem Dirk Hals gegeben worden (vgl. Zahn's Jahrbücher, IV. 37; radirt von Unger für den X. Bd. der Zeitschrift f. bildende Kunst).

Zu dem sogen. Hobbema (Nr. 802) habe ich schon vor einiger Zeit bemerkt, dass er im besten Fall ein matter Joris van der Hagen sein dürfte[8]).

[8]) So nach einem bezeichneten J. v. d. Hagen in Amsterdam. Nach diesem Bilde glaube ich auch ein dem Gerrit Berck Heyde zugeschriebenes Bild in Pest (Nr. 258) umtaufen zu müssen.

Der neue Katalog setzt wenigstens ein fettes Fragezeichen neben den grossen Namen. Auch in Schwemminger's Katalog wird es nur als »Art des« Hobbema erwähnt, wogegen Penther uns mit diesem Bilde einen wirklichen Hobbema hatte aufbinden wollen. Nr. 834 (als P. v. Laer) ist vielleicht Goubow nach dem bezeichneten Bilde in Braunschweig (Nr. 664).

Den Abschied Christi von seiner Mutter (Nr. 30), der vom Täfelchen an dem Rahmen Polidoro Lanzani genannt wird, habe ich vor Jahren dem Jacopo de Barbari zuschreiben wollen. Ich kann diese versuchte Diagnose desshalb nicht ganz aufrecht erhalten, weil sich das Bild seit lange in einem unglaublich verschmierten Zustand befindet und eine bestimmte Zuschreibung wohl kaum erlaubt. Polidoro Veneziano lässt sich allerdings fast mit Sicherheit ausschliessen und was noch alt ist an dem Bilde, deutet wirklich auf Jacopo de Barbari. — Der neue Katalog sagt: »Nach G. Morelli von deutscher Hand«. Dass bei der »Sibylle von Tibur« (Nr. 568) endlich die Benennung Lucas v. Leyden als sehr fraglich hingestellt wird, kann nur die Zustimmung aller Fachgenossen finden, die sich mit Lucas v. Leyden beschäftigt haben. A. Bredius und, wenn ich nicht irre, L. Scheibler schreiben das interessante Bild mit einiger Wahrscheinlichkeit dem H. Bles zu. In der Albertina findet sich eine Zeichnung im I. Band der Niederländer (Nr. 44, 53), die mir von dem Künstler der Sibylle herzurühren schien. Eine alte Hand vermerkte auf jener Zeichnung: »Nicasius Gossart van Mabuse«. Die Sache wäre zu prüfen. Zu der kleinen heiligen Familie des Meisters vom Tode der Maria (Nr. 556) sind Scheibler's Notizen im Repertorium (X. 301 und XI. 387) nachzulesen. Auf der Auction Klinkosch in Wien (1889) sah man eine alte Copie nach einer sehr verwandten heiligen Familie desselben Meisters. Pieter Molyn (Nr. 730) ist ein gutes Bild aus der mittleren Zeit des Meisters. Die späteren Molyn's sind mehr braun im Ton und flüchtiger in der Mache (z. B. das Bild von 1659 im Leipziger Museum); die frühen Werke des genannten Haarlemers (er ist freilich zu London getauft nach A. Bredius) weisen dagegen eine viel feinere Durchbildung auf (so die datirten Bilder bei Nostitz in Prag und in der Galerie der Amalienstiftung zu Dessau [9]). Zu dem Murillo (Nr. 515) will ich bemerken, dass sich eine mittelmässige Copie danach in Braunschweig als Nr. 333 vorfindet. Nr. 577 und 578, Oberdeutsche Gemälde, die Bildnisse des Moritz Welzer von Eberstein und seiner Gemahlin sind schon mehrfach besprochen worden. Derselben Hand schreibe ich zu: als möglich: im Belvedere neu Nr. 1482 und 1483 (im zweiten Stock, erstem Saal), ferner die Bildnisse in Dresden Nr. 1901 und 1902 (alt 1899 und 1898), ferner zwei Brustbilder im gothischen Hause zu Wörlitz (Nr. 1502 und 1506 mit den Inschriften: »Rex Ferdinandus aet. 17 1521« und »Anna regina aetat. 20 1523«), endlich vielleicht auch Nr. 592 A im Berliner

[9]) Ich widerspreche hiemit der Ansicht Ol. Granberg's, der den Molyn der Wiener Akademie als ein spätes Bild des Malers verzeichnet. Vergl. den übrigens sehr werthvollen Artikel des Genannten in der Zeitschrift f. bild. Kunst, XIX. Bd.

Galeriedepôt, Bildniss der Königin Anna von 1525[10]). Ein kleiner Kopf und kleine Hände scheinen diesen bisher unbenannten Meister auszuzeichnen, der mir eine entfernte Verwandtschaft mit B. Strigl zu haben scheint. Auch Rob. Vischer hat diese Verwandtschaft bemerkt. Das eine der Welzerbildnisse in Wien (Nr. 577) ist als Cranach gestochen von Ferdin. Schirnböck. Den wahren Namen des Künstlers wird man wohl unter den Hofmalern Karls V. oder Kaiser Ferdinand's zu suchen haben. Siehe den Nachtrag zu diesem Artikel.

Zu den Copien nach A. v. Ostade (Nr. 902 ff.) kann ich, einer Bemerkung Carl Pulszky's folgend, mittheilen, dass sie eine Reihe von Sittenbildern zur Illustration der fünf Sinne bilden. Von den Originalen dieser Bilder kenne ich einstweilen nur eines. Es hängt in der Pester Galerie und versinnlicht in sehr auffallender Weise den Geruch. Die Copie in Wien führt die Nummer 903.

Die »Göttergruppe auf Wolken« von C. Poelenburg (Nr. 666) scheint ein Gegenstück zu dem »festin des dieux dans l'Olymp« zu sein, das 1867 aus der Pommersfeldener Galerie versteigert und damals in Burger's Katalog genau beschrieben wurde. Ein viel grösseres Bild dieser Art von Poelenburg befindet sich im Schloss zu Wörlitz. Bei Quadal's »Actsaal der Wiener Akademie« kommt mir eine Stelle in L. Fischer's »Brevis notitia urbis Vindobonae« (Suppl. I. S. 116 ff.) in den Sinn, wo von den vier Classen der Akademie die Rede ist und von der vierten gesagt wird: »denique in quarta caeteris peritiores exercentur, qui vivi hominis situs, motusque varios, uti et omnem corporis humani structuram vel calamo depingunt, vel scalpro figurant, quod fit horis vespertinis, musaeo multis luminaribus illustrato . . .« Quadal's Bild könnte eine Illustration zu dieser Stelle sein, so sehr passt es dazu. Darstellungen von Actsälen kennt man auch von Joh. Heiss (Braunschweig Nr. 378 und 379) und von Cochin (vgl. H. Havard's Dictionnaire de l'ameublement Fig. 118). Quadal's Bild ist von Unger für Lützow's Geschichte der Wiener Akademie radirt. In diesem Werk sind auch noch andere Darstellungen von Actsälen namhaft gemacht. (S. 82.)

Eine kleine Studie über Nr. 626: »Boreas entführt die Oreithyia«, von Rubens, habe ich in der »Chronique des arts« (1887, Nummer vom 19. März) veröffentlicht, wo die Stiche und die ehemals in Salzdahlen vorhanden gewesene gleiche Darstellung kritisch besprochen sind. Dabei ergab sich, dass die Copie von Agricola, die ebenfalls von der Wiener Akademie bewahrt wird, noch vor einer Verkleinerung der grossen Tafel angefertigt ist. Wenn der Katalog zu dieser Copie (Nr. 779) bemerkt: »mit einigen Veränderungen«, so ist das unrichtig, weil sich aus den alten Stichen nachweisen lässt, dass in dieser Copie die ursprüngliche Composition des Bildes vollständig erhalten ist[11]). Die drei Grazien des Rubens (Nr. 646) kennt man aus Unger's

[10]) Diese Zusammenstellung ist ganz unabhängig von Scheibler geschehen, der diesem Meister, wie ich, das Belvederebild Nr. 1483 und die zwei Dresdener Bildnisse zuschreibt. Er fügt noch einige hinzu, die ich nicht kenne (Repert. X. 30 und 301).

[11]) Auch wird es aus dem Stich von Spruyt sehr wahrscheinlich, dass die Wiener Tafel des Rubens im Jahre 1745 beim Advocaten Verspecht in Brüssel ge-

Radirung für die Zeitschr. f. bild. Kunst, X. Bd. (zu S. 96). Lützow's dazu geschriebener Text berichtigt einen Irrthum Waagen's.

Zu Lazaro Sebastiani (Nr. 53), die Heilige Veneranda: Bezüglich der Schaffenszeit des Malers ist die Grenze 1470—1498 zu eng angegeben, da Sebastiani noch 1508 mit Carpaccio zugleich die Malereien am Fondaco dei Tedeschi in Venedig zu schätzen hatte (vgl. Molmenti: Il Carpaccio ed il Tiepolo, S. 62 f.). Das signirte Bild in der Wiener Akademie ist in Milanesi's Commentar zu Vasari (III. 643) besprochen, ebenso von Eitelberger in den Berichten und Mittheilungen des Wiener Alterthumsvereines (I. 121 ff.). Nach Ridolfi (Maraviglie II², 67) war das Bild ehemals im Kloster del corpo di nostro Signore.

Die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, die als Spranger im Katalog steht (Nr. 253), ist vielleicht von Gondolach. Die als Spranger geführten »badenden Nymphen« sind wohl von Heintz (Nr. 475). »Der zufriedene Zecher« (Nr. 826) hat mir niemals den Eindruck eines Steen gemacht. Auch bei Waagen finde ich ein Fragezeichen beigesetzt. Ob wohl Thomas Wyck dergleichen Bilder gemalt hat? Bei Nr. 653, einer Allegorie zur Verherrlichung der vereinigten Niederlande, vermisse ich in der Beschreibung die Angabe der zahlreichen Inschriften. Warum ist bei 654 das Monogramm des L. v. Uden nicht in Facsimile beigegeben? Das vlämische Bild (Nr. 592) wird sich vermuthlich als frühes Werk des A. Staelbemt herausstellen. Mit dem monogrammirten Hieronymus Franck in Aachen hat es übrigens ebenfalls eine gewisse Familienverwandtschaft. Bei Nr. 761 würde sich der Titel: Hafen oder dergl. empfehlen. Das dem Giov. B. Weenix zugeschriebene Bild (Nr. 855) ist eine alte Copie des Verlorenen Sohnes, der in der Akademie zu Venedig noch immer als »Festino« aus der Scuola fiaminga hängt (Nr. 170), der aber ein Hauptwerk des interessanten Jan Lys ist (gestochen von Monaco als »figliuol prodigo« mit der Bemerkung: »pittura di Giovanni Lys, posseduta dal N. H. Costan^no^ Franceschi a SS. Gio. e Paolo«). Eine alte Copie oder eine Wiederholung des Gemäldes findet sich in den Uffizien (Nr. 849). Das Bild in Cassel (Nr. 162), »Italienische Landleute, welche in einer Sommerlaube alla mora spielen«, dürfte aus derselben Stilperiode des Künstlers sein [12]).

Das venezianische Bild »Pilatus« (Nr. 27) ist wohl aus C. Crivelli's Richtung.

Hoffentlich ist es mir vergönnt, über die schöne Galerie in der Wiener

---

wesen. — Zu meinem Artikel in der Chronique des arts füge ich heute hinzu, dass der alte Galeriestempel, den ich damals beschrieben, aber nicht gedeutet habe, die Kaunitz'sche Marke ist. Auch das geschabte Blatt von Christian Meyer nach dem Boreas trage ich hier nach.

[12]) In Murr's Journal XIII. (1784) S. 112 finde ich als ein Gemälde der Joh. Georg Friedrich von Hagen'schen Sammlung erwähnt »Der verlorene Sohn unter einem Haufen lustiger Brüder« von Jan Lys. Ueber Lys vergl. auch Boschini: Riche minere II Sestier di dorso duro (chiesa di padri Teatini) über ein Hieronymusbild. Vergl. auch desselben Descrizione di Venezia und Zanetti: Descrizione di Venezia, 580.

Akademie noch einmal zu sprechen. Dann soll noch von Diesem und Jenem die Rede sein, das hier übergangen werden musste, wo es sich hauptsächlich darum handelte, die Leser des Repertoriums von dem Erscheinen eines neuen guten Galeriekataloges in Kenntniss zu setzen.

Nachtrag.

Seitdem ich die Besprechung des neuen Kataloges an's Repertorium abgeschickt habe, ist mir die Frage nach dem Meister der Welzerbildnisse soweit klar geworden, dass ich schon heute einige begründete Vermuthungen äussern kann. Es soll in knappster Form geschehen.

Mein versuchter Beweis setzt zunächst voraus, dass die zwei oben erwähnten Bilder in Wörlitz und das Bildniss der Königin Anna im Berliner Vorrath bestimmt von derselben Hand gemalt sind, wie die Welzerbildnisse in Wien [13]). Auch halte ich es für sicher, dass die dargestellte Königin Anna jedesmal Anna von Böhmen und Ungarn, die Gemahlin Kaisers Ferdinand I. ist.

Ueber beide genannte Persönlichkeiten werde ich noch sprechen. Betrachten wir vorher noch die Bildnisse in der Wiener Akademie. Sie stellen dar: 1) Moritz Welzer, Herrn zu Eberstein (Frauenstein und Nussberg), kaiserlichen Rath und Landesverweser 1518, 1537. Er gehört einer kärntner Familie an (nach gütiger Mittheilung von J. Klemme); 2) Martha Welzer, geborene Tänzel (auf dem Bilde Maria genannt). Diese stammt aus einer tiroler Familie (Vater: Simon Tänzl von Tratzberg — nach J. Klemme).

Was nun König Ferdinand und seine (im Mai 1521 ihm angetraute) Gemahlin Anna betrifft, so ist es hier jedenfalls von Wichtigkeit, zu ermitteln, wo sie sich in jenen Jahren aufgehalten haben, aus denen ihre Bildnisse von der Hand des Meisters der Welzerbilder stammen, also in den Jahren 1521, 1523 und 1525. Beide Persönlichkeiten können hier gemeinsam behandelt werden, da ihre Aufenthaltsorte meist gemeinsame waren [14]). Aus dem Itinerar

---

[13]) Das Bildniss der Königin Anna in Berlin (592 A) stammt aus der Sammlung Solly und zeigt (nach gütiger Mittheilung H. Dr. H. v. Tschudi's) die Inschrift ANNA REGINA / 1525 Anno Etatis 22 und zwar in Gold. In Waagen's Katalog als Bildniss der Anna Boleyn bezeichnet. Auf Lindenholz, h. 0,34, br. 0,27.

Die zwei Bildnisse in Wörlitz (die ich schon in einem Artikel der Wiener Zeitung vom 5. October 1889 auf den Meister der Welzerbildnisse bezogen habe), zeigen die Inschriften »REX FERDINANDVS etatis 17 Anno 1521«, und »ANNA REQINA Anno etatis (?) 1523«. In gelber (?) Schrift. Auf Kiefernholz, h. 0,25, br. 0,21. (Die Jahreszahlen sind hier richtig wiedergegeben, ebenso wie die Namen, doch bin ich bezüglich der Anordnung und Farbe der Schrift nicht vollkommen sicher.)

Die beiden Welzerbildnisse in der Wiener Akademie stammen aus dem Jahr 1524. (Vergl. Lützow's Katalog.)

Die übrigen, die ich oben in der Besprechung angeführt habe, gehören nicht ebenso sicher, wie die Bilder in Wörlitz und das in Berlin demselben Meister zu, wesshalb ich hier von jenen weniger zuverlässigen Bildnissen absehe.

[14]) Buchholz, Kaiser Ferdinand I., VIII. Bd., S. 695: »Die Königin Anna begleitete ihren Gemahl auch häufig auf seinen Reisen. Wir finden sie zu Linz,

Kaisers Ferdinand werden sich diese Aufenthaltsorte mit einiger Sicherheit bestimmen lassen (soweit solche Itinerare eben zuverlässig sind und soweit das Ferdinand'sche eben zurückreicht). Freilich fehlen die ersten Monate von 1521 bis zum Reichstage von Worms, für die ich einstweilen etwas willkürlich annehmen will, dass Ferdinand durch die Vorbereitungen für den für ihn so wichtigen Reichstag zu sehr in Anspruch genommen war, um an's Porträtiren zu denken [15]).

Von all' den Aufenthaltsorten, die man (bei Gevay) für jene Jahre verzeichnet findet, sind für alle drei Jahre nur gemeinschaftlich: Innsbruck und Ulm. Sieht man von der Unwahrscheinlichkeit eines Malers ab, der als beständiger Reisebegleiter bei Ferdinand gewesen wäre, so wird man den Meister der Welzerbildnisse wohl nur in Ulm oder Innsbruck suchen dürfen. Da nun Moritz Welzer und seine Frau aus Kärnten und Tirol stammen, werden wir deutlich genug darauf hingewiesen, die Innsbrucker Urkunden auf alle Maler hin zu durchsuchen, die in den zwanziger Jahren mit dem Hofe in Verbindung gestanden haben. Durch die Forschungen über die Geschichte des grossen Maxgrabmals in Innsbruck wurde uns der Name Jörg Kölderer näher gebracht. Nun belehren uns aber die Urkunden, dass Kölderer in jenen Jahren (1521 ff.) kaum mehr als Maler, sondern nur als eine Art Landesbauinspector thätig war. Dagegen tritt gerade zu jener Zeit Ulrich Tieffenbrunn und dieser allein in den Vordergrund [16]), so dass man wohl annehmen darf, dass er die Bildnisse Ferdinands und Annas gemalt habe, und dass Moritz Welzer und seine Frau sich 1524 bei Gelegenheit eines vorauszusetzenden Innsbrucker Aufenthaltes, dort von Ulrich Tieffenbrunn hätten malen lassen.

Der genannte Maler tritt in den Innsbrucker Urkunden zuerst am 3. Dec. 1520 auf. Bis zu seinem Tode (im October 1526) hat er offenbar sehr in Gnaden gestanden, da er grosse und viele kleine Aufträge auszuführen hatte. Von 1523 auf 1524 malte er einen hl. Georg für die Georgskirche bei Ambras. (Vergl. Reg. Nr. 1482, 1518, 1528, 1551 und 1554 im II. Bd. des erwähnten Jahrbuches.) Auf diesen Tieffenbrunn möchte ich also die Welzerbildnisse der Wiener Akademie beziehen.

Innsbruck, Prag, Regensburg. Bei weiten Entfernungen blieb sie als Regentin der deutschen Erblande zurück, so 1522, als Ferdinand zum Kaiser nach Brüssel reiste (I. 495) und ebenso 1539 ....«

[15]) Dass er auf dem Bildniss von 1521 »Rex« genannt wird, was er erst später wurde, deutet vielleicht auch darauf hin, dass unser Bildniss erst nach den Entschlüssen des Reichstages gemalt (vielleicht aber auch nur vollendet) worden ist, nach welchen man den neuen Landesherrn in den Erblanden wohl gelegentlich König nennen mochte.

[16]) Vergl. „Jahrbuch der Kunstsammlungen des A. H. Kaiserhauses«, II. Bd. Regesten, passim. Vor 1521 werden erwähnt die unbedeutenden Hofmaler Wolfgang Reisacher, Peter Rieder, Martin Enzenberger. Neben Kölderer und Tieffenbrunn wird auch ein Hans Gumperger genannt. Nach Tieffenbrunn's Tode finden wir die Maler Silvester Hinterhofer und Peter Spitzer erwähnt. Von einiger Bedeutung war aber offenbar später erst Valentin Lindner, der um 1529 auftaucht.

Soweit der Aufbau der Vermuthungen. Nun die Bedenken: wir kennen kein sicheres Werk des Ulrich Tieffenbrunn. Von den urkundlich erwähnten Arbeiten ist bisher keines als noch vorhanden nachgewiesen worden. Denn wenn Schönherr (im Führer durch das Schloss Ambras von Ilg und Boeheim, S. 74) einen Schnitzaltar zu Ambras mit den Documenten in Einklang zu bringen versucht, so hatte er dabei (damals 1882) übersehen, dass in den Urkunden mehrmals von einer tafl und von Sant Jörgen-tafl die Rede ist, womit doch nur ein Gemälde mit Darstellung eines hl. Georg gemeint sein kann. Eine geschnitzte Figur hätte man wohl »pild« oder »pildwerch« oder wie immer genannt, nur nicht »tafl«. Vermuthlich ist Schönherr seither längst selber von seiner älteren Ansicht abgegangen. Es muss aber doch ein Versuch gemacht werden, jene Urkunden über ein Gemälde mit St. Georg von 1523—24 mit irgend einem vorhandenen Werke in Verbindung zu bringen. Die Georgsbilder der Ambraser Sammlung, an die man hier zunächst denkt, sind zwei Tafeln, die sich gegenwärtig im Belvederedepot befinden. 1) Das grosse Georgsbild, das die Kunstgeschichte schon mehrfach beschäftigt hat [17]) und das gegenwärtig in Photographie zugänglich ist, und 2) eine kleinere [18]), viel einfachere Darstellung mit St. Georg auf einem plumpen Schimmel und wie Georg mit dem Schwert gegen den Lindwurm ausholt. Im Hintergrund: Landschaft (links gänzlich übermalt). Sehr derbe Arbeit, die den Typus des deutschen Werkstattbildes um 1530 vertritt. Es steht an Kunstwerth bedeutend unter dem grösseren Georgsbilde (1), das eine überaus vollendete Landschaft aufweist (der Kopf Georgs, die grosse Burg und kleine Partien anderwärts sind übermalt. Der schwebende Engel ist um 1600 hineingemalt worden). Beide Bilder lassen sich heute kaum genauer bestimmen, denn als oberdeutsche, vielleicht tirolische Bilder. Von keinem der beiden weiss man, ob es aus der Georgskirche bei Ambras stammt, ob es also mit Grund für ein Werk Tieffenbrunn's angesehen werden darf. Das kleinere finde ich in dem Inventar jener Bilder verzeichnet, die 1663 aus Innsbruck ins Schloss Ambras kamen. (Handschrift der Wiener Hofbibliothek). Mit den Welzerbildnissen zeigen beide nur eine recht allgemeine Uebereinstimmung in der Malweise. In der Behandlung der Stoffe ist der grosse Georg sogar von den Welzerbildnissen sehr merklich verschieden. Eher noch liesse sich der kleinere Georg mit den Bildnissen in der Wiener Akademie zusammenreimen.

Sollte sich aber auch bei nochmaliger, unter günstigeren Umständen angestellten Vergleichung dieser Werke eine bestimmte Stilverschiedenheit herausstellen, so könnte diese doch keinen Gegenbeweis dafür abgeben, dass die Welzerbildnisse von Tieffenbrunn seien. So bleiben denn meine Gründe

---

[17]) Primisser, S. 154, Nr. 80, »altniederländisch«; Sacken II. S. 66, Nr. 25, »Niederdeutsche Schule«; Waagen II. S. 334, Nr. 25, »Niederdeutsche Schule«, mahnt ihn aber auch an Matthäus Grunewald. Rep. VI, S. 165. Rep. X, S. 302. Rep. XII, S. 199 über die Löwy'sche Photographie.

[18]) Primisser, S. 152, Nr. 68; Sacken II. S. 69, Nr. 63; Waagen II. S. 335, Nr. 63. Das Bild ist, wie es scheint, auf Kiefernholz gemalt. Sehr dünnes Brett, das in seiner ganzen Ausdehnung auf ein anderes dickeres aufgeleimt ist.

für Tieffenbrunn zu Recht bestehen, ohne dass ich die Sache damit überzeugend nachgewiesen haben will. Ich gab eben die Combinationen, wie sie sich heute geben lassen, als Anregung zu weiteren Forschungen.

Zweiter Nachtrag.

Bei Gelegenheit eines Besuches im Depôt der Belvederegalerie, den mir Herr Director E. v. Engerth und Custos Schäffer freundlichst gestatteten, sah ich ein grosses venezianisches Gemälde, das hier nachgetragen werden soll und zwar als ein bisher unerkanntes Werk von Cernoto. Das Bild, von dem ich einige Figuren in der Nähe sehen konnte, stellt im Wesentlichen fünf grosse heilige Gestalten etwa in Lebensgrösse dar: mitten Christum, links den Jacobus und Petrus, rechts den Johannes Baptista und Paulus. Kaum ist daran zu zweifeln, dass wir hier jene Leinwand vor uns haben, die in Zanotto's »Pittura Veneziana« (1771) S. 32 als Jacopo Bello beschrieben ist und die zu Zanotto's Zeiten im »magistrato de Camarlinghi di Comune a Rialto« zu Venedig war und zwar »situata sopra il tribunale«. »Rappesenta,« heisst es weiter, »Cristo Redentore, S. Giambattista, S. Pietro, S. Paolo e. S. Marco in un gran paese.« Der Abweichung dieser Beschreibung vom Wiener Bilde, wonach statt Jacobus Marcus genannt ist, ist wohl kaum irgendwelche Bedeutung beizumessen. Vor Kurzem fand ich nun eine Beschreibung dieses Depôtbildes, das im neuen Museum eine würdige Aufstellung finden soll, im neuen Engerth'schen Katalog unter Nr. 553 (»Venezianisch um 1500«) beschrieben. Die Erwähnung einer Bandrolle, auf der steht: »a labiis iniquis et a lingua dolosa libera nos Domine Jesu Christe« bestärkt mich nun in der Ueberzeugung, dass unser Bild wirklich von Cernoto gemalt ist und nicht von Jacopo Bello. Auf einem signirten Bilde Cernoto's, das ich oben (bei »Cernoto«) erwähnt habe, findet sich fast genau dieselbe Formel. Dazu kommt noch die zweifellose nahe Stilverwandtschaft des Belvederebildes mit dem Paulus der Wiener Akademie. Bezüglich der Provenienz sagt Engerth's Katalog, dass sich das Bild in Venedig als »Giovanni? Bello« befunden habe und im Jahre 1838 für die Wiener Galerie erworben worden sei. Wir werden, um rasch Alles zusammenzufassen, also im Depôtbilde sicher den sog. Jacopo Bello des Zanotto aus Venedig wiedererkennen, müssen ihn aber mit guten Gründen als ein Werk des Cernoto ansehen. Dr. *Th. Frimmel*

Bibliographische Notizen.

Unter dem Titel »Les Constructions du Pape Urbain V. à Montpellier (1364—1370) d'après les archives secrètes du Vatican« veröffentlicht Eugène Müntz in einer bei Gelegenheit der sechshundertjährigen Gründungsfeier der Universität von Montpellier dieser gewidmeten kleinen Festschrift die Resultate seiner Forschungen über den genannten Gegenstand. Es

handelt sich hier in erster Reihe um die vom Papste zum Andenken seines längeren Aufenthaltes in jener Stadt gestiftete Kirche und Kloster der heil. Benedict und Germanus. Seit dem Jahre 1364 berichten die Urkunden von Zahlungen für den Bau, die erst mit dem Jahre 1369 aufhören. In demselben Jahre gründet Urban V. durch eine aus Viterbo vom 25. September 1369 datirte Bulle das medicinische Collegium zu Montpellier, bekannt unter dem Namen Collège de Mende, und nennt bei diesem Anlass die Stadt »amoenum scienciarum pomarium«. Aus den mitgetheilten Urkundenauszügen erhellt, dass die in der Biographie des Papstes von Baluze für seine Bauten in Montpellier ausgesetzte Summe von 7000 Frs. sich thatsächlich mindestens auf das Zehnfache belief. Wie alle von den avignonesischen Päpsten unternommenen Bauten, wurden auch jene zu Montpellier mit grosser Beschleunigung ausgeführt, was bei den ausserordentlichen finanziellen Hilfsquellen, über die sie verfügten, nicht Wunder nimmt. Die Pläne zu den Bauten von Montpellier waren aller Wahrscheinlichkeit nach unter der Leitung der Architekten des Avignoneser Palastes dort ausgearbeitet. Sie hatten auch, wie aus ihrer Anwesenheit in Montpellier hervorgeht, die Oberaufsicht bei der Bauausführung, die im Uebrigen nach dem Zeugniss der mitgetheilten Rechnungsvermerke einheimischen Werkleuten überlassen wurde. Eine Reihe der von Müntz aufgefundenen Belege betrifft sodann die Ausstattung der päpstlichen Stiftung mit Werken der Kunst und Wissenschaft. So erhalten wir z. B. Kunde über 66 von dem am Hofe von Avignon vielfach thätigen Matteo di Giovanotto da Viterbo gemalte Bilder auf Leinwand, die das Leben des heil. Benedict zum Gegenstand hatten, ferner über zwei Reliquiare, die der Papst durch seinen Banquier und »serviens armorum«, den Florentiner Giovanni Baroncelli beschaffen liess, die also höchst wahrscheinlich durch Goldschmiede von Florenz gearbeitet worden waren; über die in Avignon hergestellten Chorstühle, über Stickereien und Paramente, die von Avignon und Florenz bezogen wurden, endlich über die in Montpellier selbst gegossenen Glocken, sowie über Anschaffungen für die Bücherei der Universität. Leider ist von den durch den Papst gegründeten Bauwerken nicht eines in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten. Das Kloster diente nach manchen Umgestaltungen seit 1660 als Residenz des Bischofs und beherbergt seit der Revolution, wieder wesentlich verändert, die medicinische Facultät der Universität. Die Kirche — heute Dom Saint-Pierre — hat wohl ihr einziges Schiff behalten, ihr Chor ist aber zweimal restaurirt, der Glockenthurm erst neuerlich wieder aufgerichtet worden. Das Collège de Mende hat seit langem einem Privatbau Platz gemacht, in dem nicht eine Spur des alten Baudenkmals aufzufinden ist. Auch das von dem Bruder des Papstes 1368 gegründete Collège de Saint-Ruf hat anderen Baulichkeiten weichen müssen. *C. v. F.*

Der grosse Kurfürst von Brandenburg.

Neues über sein Verhältniss zur bildenden Kunst.

Von **Georg Galland.**

In einem Portefeuille, welches aus der Manuscriptensammlung der Berliner Kgl. Bibliothek in das Preussische Geheime Staatsarchiv gelangt ist und hier noch immer den falschen Titel: »Handzeichnungen des grossen Kurfürsten etc.« trägt, befindet sich ein Blatt (Nr. 1) mit der Inschrift »Churfürstliche Handzeichnung«, das möglicherweise aus einem Skizzenbuche der Louise Henriette, ersten Gemahlin Friedrich Wilhelms und Tochter der kunstliebenden Amalia von Solms [1]), stammt. Die noch unvollendete Zeichnung stellt das sogen. »Haus im Busch« dar, ein Lustschloss in der Nähe des Haag, gebaut von Pieter Post kurz vor der Mitte des 17. Jahrhunderts. Der mächtige, mit Kuppel gekrönte Centralraum dieser holländischen Villa Farnesina, der Oraniensaal, enthält an den Wänden Malereien flandrisch-holländischer Meister, lobpreisende Schilderungen des Lebens Friedrich Heinrichs von Oranien im antik-allegorischen Gewande. Den Geschmack an derartigen Historien verdankte die Wittwe Friedrich Heinrichs augenscheinlich dem Vorbilde der Maria von Medici, Königin von Frankreich, die im Jahre 1626 Rubens nach Paris berief, um ihn mit Schilderungen der Thaten ihres verstorbenen Gemahls, Heinrichs IV., zu beauftragen; dieser Auftrag sollte freilich nicht über einen Theil der Skizzen hinaus Erledigung finden. Aber dafür waren wenige Jahre zuvor die in völlig gleichem Geiste geschaffenen 21 Bilder vollendet, auf welchen die kunst- und ruhmbegehrliche Mediceerin von Ruben's Hand ihre eigenen Lebensschicksale hatte verherrlichen lassen. Dieser berühmte Gemäldecyclus des Louvre schmückte ehedem den Palast Luxembourg und entsandte von hier aus seine Strahlen bis nach England, Holland und — Brandenburg.

Es lässt sich wohl begreifen, dass Friedrich Wilhelm, der schlichte Hohenzoller, vorbereitet durch die schwelgerischen Feste des Haag, bei denen, wie uns Groen van Prinsterer erzählt, aus goldenen Tellern und Gefässen gespeist wurde, allmählich Gefallen daran fand, die Kunst gelegentlich auch

[1]) Die Mappe enthält sonst noch mehrere Festungspläne und einzelne architektonische Studien von Nicolaus Goldmann († 1665).

als einen Zauberspiegel zu betrachten, durch welchen die gewöhnlichen Ereignisse des fürstlichen Lebens einen erhöhten, übersinnlichen Glanz, eine Potencirung ihrer Bedeutung empfingen. Diesem künstlerischen Zeitgeschmack der Grossen konnte sich seine in der Regel freilich strenge, nüchterne Wahrheitsliebe in festlichen Stunden um so lieber ergeben, als derselbe seinem früh entflammten Ehrgeiz entsprach und nicht zum Wenigsten auch durch eine machtvolle Persönlichkeit und körperliche Wohlgestalt unterstützt wurde. Man rufe sich seine imponirende Figur mit dem energischen Schnitt des kräftigen, lockenumwallten Hauptes ins Gedächtniss, man denke an seine kühnen entschlossenen Thaten, seinen Unternehmungsgeist auf allen Gebieten, seine hochherzige Gesinnung, und man wird bekennen, dass die Phantasie des Künstlers nicht viel hinzuzufügen brauchte, um solche Erscheinung in die Sphäre des Heroischen zu erheben.

Die Geschichte kennt nicht viele Persönlichkeiten von ähnlich grossartiger Harmonie körperlich und geistig bedeutender Eigenschaften. Manche dieser Heroen hatten indess das besondere Glück gehabt, die richtigen künstlerischen Ingenien vorzufinden, die ihnen aus gewissermassen natürlichem Antriebe und aus wirklicher Begeisterung ihre Dienste weihten. Deren für die Nachwelt unschätzbare Werke repräsentiren darum ein hervorragendes Verdienst nicht bloss der betreffenden Meister, sondern auch der Kunst jener Zeit, welche die Bildnissschöpfungen entstehen sah. Kurfürst Friedrich Wilhelm hatte dagegen dieses Glück jedenfalls nicht in dem Maasse getroffen, als er es verdiente. Er hatte sich seine Künstler so eifrig wie nur je ein Fürst suchen müssen, um sie in Folge dessen ziemlich auswahllos zu nehmen, wie und wo er sie bekommen konnte. Er hatte sie nur durch reichliche Honorare oder feste Anstellung als Hofkünster fesseln können; und Angesichts der für Kunstzwecke geopferten Summen erscheinen uns die pecuniären Schwierigkeiten, mit welchen der Nachfolger Georg Wilhelms so oft zu kämpfen hatte, fast unglaubhaft. Maler, Bildhauer, Architekten, Ingenieure und Kunsthandwerker standen dauernd in seinem Dienst [2]), und diesen Leuten gegenüber schien seine sonstige Sparsamkeit, durch die er einer der besten Haushalter unter den Hohenzollern gewesen war, mitunter die Geltung verloren zu haben. Aber seine Kunstliebe war frühzeitig in den Niederlanden entzündet, sie verlangte nach Nahrung, nach mäcenatischer Bethätigung, und dazu trat eben jenes mit Ehrgeiz verschwisterte Selbstbewusstsein, das bei grossartig angelegten Persönlichkeiten zwar nicht zu kleinlicher Selbstgefälligkeit, wohl aber zu einem Cultus des eigenen, künstlerisch veredelten Abbildes führen kann. Der kurfürstliche Zeitgenosse Rembrandt's übertraf in der Neigung sich porträtiren zu lassen, die meisten Herrscher seines Jahrhunderts. Ein Theil seiner Bildnisse ging an fremde Höfe, Manches ist verschollen, Anderes schmückt noch heute die Räume der königlichen Schlösser Berlins und Potsdams und ent-

[2]) Vergl. F. Nikolai, Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern etc. Berlin und Stettin 1786 (noch immer eine reiche, meist sehr zuverlässige Quelle für die Brandenburg. Kunstgeschichte).

zückt hier immer von Neuem alle diejenigen, welche dem Reiz der grossen und edlen Gestalten der Geschichte zugänglich sind.

Die Kunst in der Umgebung des grossen Kurfürsten erwuchs also lediglich seiner persönlichen Initiative, und desshalb kommen erst in zweiter Linie die Männer für uns in Betracht, welche dazu berufen und fähig waren, seine Persönlichkeit greifbar wahr und fesselnd auf die Leinwand oder in Stein zu bannen: die Bartholomäus Eggers, Franz Dusart, Govaert Flinck, Willem van Honthorst, Theodor Willeboirts, Jakob Vaillant, Pieter Nason, Dirk Stoop und wie sie sonst noch heissen mögen. Denn diese Künstler, die ihrer Herkunft nach überwiegend Holländer resp. Flanderer, zum kleinen Theil Italiener, Franzosen, Deutsche, Schweden und Dänen waren, dienten dem ausgezeichneten Fürsten mit keinem höheren Interesse, als andern gleichzeitigen Auftraggebern, von denen sie ebenso reichlich und nicht weniger pünktlich bezahlt wurden. Sie haben ihn im Porträt dargestellt, wie er sich ihnen gab in seiner erhabenen Natürlichkeit, sie haben gelegentlich sein Leben und seine Thaten heroisirt, weil diese Art von Verherrlichung, die ihre Ausdrucksweise der antiken Geschichte oder den Wolken des Olymps entnahm, damals zeitgemäss war, für die Thaten kleiner und grosser Potentaten, für Fürstinnen wie Fürsten. Und wenn das hoheitsvolle Wesen Friedrich Wilhelms solche Potencirung wohl vertrug, so hat das unzweifelhaft den Effect und Erfolg der künstlerischen Arbeit, aber darum nicht das Verdienst jener fremden Meister besonders erhöht.

Die im Frühjahr 1890 in der Reichshauptstadt stattgehabte Ausstellung von Werken altniederländischer Kunst aus Berliner Privatbesitz hatte uns nicht allein mit mehreren charakteristischen Bildnissen des grossen Kurfürsten, darunter zwei lebensgrossen Figuren von dem bisher wenig geschätzten Haager Maler Pieter Nason, bekannt gemacht, sondern auch mit einigen Darstellungen, in welchen wir fröhliche und traurige Ereignisse des brandenburgischen Fürstenhauses durch allegorische und mythologische Beziehungen verherrlicht, poetisch verklärt fanden. Zwei der letzteren Bilder haben die Vermählung des Kurfürsten mit der Prinzessin von Oranien (27. November 1646) zum Vorwurf und sind von einem holländischen Anonymus und Th. Willeboirts, einem Nachahmer van Dyck's, gemalt worden. Interessant erscheint uns auch, dass diese beiden Gemälde etwa gleichzeitig mit jenen nahe verwandten allegorischen Schilderungen des Oraniensaales entstanden. Auf der einen Leinwand (1,48 : 1,36 m) sehen wir Mars und Venus im idealisirten Modecostüm der Zeit mit den Gesichtszügen Friedrich Wilhelms und Louise Henriettes, ferner Eroten, welche die Waffen des kurfürstlichen Gemahls zu verbergen suchen. Auf dem andern Kolossalgemälde (3,11 : 2,51 m), inschriftlich von 1646, beschränkt sich die Antikisirung derselben Scene auf das Erotengefolge, während die beiden Windhunde des Bildes eine gewöhnliche Lieblingsbeigabe flandrischer Meister sind. Zwei weitere Malereien von kleinerem Umfang und geringerer Qualität haben auf den frühen Tod der beiden ältesten Söhne des kurfürstlichen Paares Bezug. Wir sehen den schon in der Wiege gestorbenen Wilhelm Heinrich († 1649) und den als Jüngling dahingerafften, auf einem Paradebette aufgebahrten Karl Aemil († 1674). Durch gefühlvolle, zum Theil

sinnbildlich gedachte Hinweise hat der Pinsel dieser anonymen Maler wohl dem Schmerz der Eltern, aber nicht den hohen Ansprüchen wirklicher Kunst zu entsprechen vermocht.

Jenes gespreizte Pathos des französischen Classicismus hätte man freilich vergeblich in der damaligen Kunst am Berliner Hofe gesucht. Auch die frühesten historisch-allegorischen Deckengemälde des Potsdamer Stadtschlosses, welche die van Thulden, Vanloo und Vaillant zum Urheber haben, reden keine eigentlich schwülstige Formensprache. Sicherlich entsprach der etwas kühle Idealismus der holländischen Meister am besten dem erst in letzter Zeit veränderten Wesen des grossen Kurfürsten . . . Aber hatte denn solcher Idealismus damals nicht im Lande Rembrandt's sein Heimatsrecht eingebüsst? Keineswegs. Er gedieh dort in Wahrheit jederzeit und man kann beinahe sagen, allerwärts, trotz der dominirenden nationalen Richtung der Malerei und selbst abgesehen von den Utrechter Meistern (zu denen ja die an der Spree so wohl accreditirt gewesenen Brüder G. und W. van Honthorst gehörten), die allesammt in der That stets idealistisch angehaucht waren. Als die holländische Malerei den Gipfel ihrer Eigenart erreicht, war das Interesse an Allegorien und antiken Historien in den Kreisen des gebildeten Publicums mehr, als man gemeinhin glaubt, verbreitet, sowohl durch die von den Hooft und Vondel beherrschte Literatur, wie durch die Sculptur, welche Grabmäler und Rathssäle mit Sinnbildern schmückte, und indirect auch durch die zum Classicismus drängende Baukunst. So kam es, dass die Maler-Decorateure in den Prachtsälen Haags, Amsterdams, Leidens u. s. w., von der Zeit eines Abraham van den Tempel an bis zu den Terwesten, van der Werff, van der Schuur u. A. hin, ununterbrochen mit der Geschmacksrichtung der Bildhauer und Architekten wetteiferten: zumal im Rathhaus zu Amsterdam (1655), in dessen mit weissem Marmor ausgelegten Sälen und Hallen die Jan Livens, G. Flinck, F. Bol, Stockade u. A. dem Idealismus eines Artus Quellinus d. Ae., dieses damals berühmtesten Statuarius' der Niederlande, nicht nachstehen wollten. Hier offenbar erfuhr Friedrich Wilhelm mächtige Anregung zu späteren künstlerischen Unternehmungen: die imposanten, reich sculpirten Tempelgiebel, die vornehm ernsten Pilasterreihen und die kostbaren Marmorsäle mit ihrer schneeigen, formenschönen Plastik scheinen ihm oft genug vor Augen gestanden zu haben.

Später hat der sogen. Schweizersaal des Berliner Schlosses eine Ausstattung erhalten, die uns den Sitzungssaal der Herrenstaaten im Haager Binnenhofe ins Gedächtniss ruft. Der 1681—85 von Michael Matthias Smids und Arnold Nering gebaute Alabastersaal aber lässt das architektonische Vorbild der Amsterdamer Rathhausräume, trotz nur entfernter Aehnlichkeit, erkennen. Seine Wände erhielten gleichfalls eine Bekleidung mit kostbarem, weissem Steinmaterial, gleichfalls korinthische Pilasterstellungen und Gebälkabschluss. Zwischen den Pilastern sieht man indess noch heute abwechselnd hohe viereckige Fenster und kleinere runde Flachnischen, sowie kreisförmige Vertiefungen über den letzteren, vielleicht zur Aufnahme von Büsten. Die reichen Capitelle der Pilaster erinnern uns nicht wenig an die entsprechenden

Theile jenes Rathhauses, welche Symon Bosboom gemeisselt hat. Der Name des Obersteinmetzen der holländischen Metropole ist auch für uns nicht ohne Interesse, bezeichnen doch alte Autoren wie Cornelis de Bie und J. van Sandrart übereinstimmend diesen ihren Zeitgenossen als einen von dem Kurfürsten von Brandenburg beschäftigten und protegirten Künstler [3]). Dieses Dienstverhältniss Bosboom's gehört vermuthlich der Zeit an, als der Friede von Oliva (1660) die Souveränität Preussens gegenüber Polen besiegelte, einer Zeit, die wohl geeignet war, zu nicht gewöhnlichen Bauplänen anzuregen.

Hält man letzteres fest, nimmt man ferner die Beziehungen des Kurfürsten zu jenem Künstler als die Folge der Bewunderung an, die der Monarch für das Rathhaus und das Ruhmesgefühl der Amstelstadt empfunden, dann liegt es gewiss auch nahe zu vermuthen, dass Friedrich Wilhelm sich damals schon entweder mit dem Berliner Schlossneubau oder doch wenigstens mit einem monumentalen Festraum von der Art des späteren Alabastersaales getragen haben dürfte. An die Stelle Bosbooms aber trat sehr bald ein anderer Amsterdamer Bildhauer, Bartholomäus Eggers, vielleicht auf Empfehlung des Fürsten Johann Moritz von Nassau. Bereits aus einem Schreiben [4]) vom 2. Juli 1663, das an den zu Cleve residirenden kurbrandenburgischen Statthalter gerichtet ist, erfahren wir von Bildhauerarbeiten des Eggers, für welche dieser damals honorirt sein wollte, obwohl sie »über die maassen hoch angesetzet« waren. Am 7. Januar 1664 wird der Statthalter, auf Drängen und Drohen des Künstlers, abermals vom Kurfürsten zur Bezahlung aufgemuntert, und die Schlussstelle des Briefes, dass »vorstehender Bildhauer ohne eintzigen ferneren Vertzug befriedigt und nicht langer auffgehalten werden möge«, weist darauf hin, dass noch weitere Aufträge ertheilt waren. Ein Nachweis, dass dieselben mit der Ausschmückung eines projectirten Festsaales zusammenhingen, lässt sich natürlich nicht liefern, da man Eggers' frühere Arbeiten für den Berliner Hof nicht kennt [5]).

Ungleich wichtiger für unsere Betrachtung ist ein späterer Auftrag, der aus einem nach Amsterdam gerichteten Schreiben der kurfürstlichen Kanzlei (5. Juni 1680) hervorgeht. Dieses Schreiben lautet: »Se. Churfürstliche

---

[3]) C. de Bie, Het gulden Kabinet etc. 1661; v. Sandrart, Akademie (1675—79) II. p. 352.

[4]) Concept des Kurfürsten im königl. geh. Staatsarchiv zu Berlin. Die auf Eggers' Berliner Thätigkeit bezügliche Correspondenz von mir publicirt in der Kunstchronik (Nr. 6) vom 20. Nov. 1890.

[5]) Nachdem die Redaction des Repertoriums bereits im Besitz dieses Aufsatzes war, erfährt der Verfasser nachträglich aus einem Artikel im Jahrb. der preuss. Kunstsamml. III. 1890, dass Eggers vom Kurfürsten u. a. noch im Jahre 1674 mit zwölf Kaiserbüsten beauftragt wurde. Auf diese Sculpturen scheint sich folgende Notiz in dem Ausgabebuch der kurfürstlichen Kunstkammer (K. Bibliothek zu Berlin, Manuscript) zu beziehen: »Den 4. July 1689. Zwölf Röm. Kayser und ein Alabaster Kindlein aus Sr. Excellentz des Herrn Geheimbten Estat Rath Von Dankelmanns Hauss, in die Kunst Cammer tragen zu lassen — 6 Gr.« (Vergl. auch die Abbildung der Kunstkammer bei Begerus, Thesaur. Brandenb. 1695.)

Durchlaucht zu Brandenburg Unser Gstr. Herr, remittiren dieses an den Raht und Geheimen Cämmerer Hauptmann Sigissmundt Hyderkampf gdst. befehlend, dem Bildhauer zu Ambsterdam Bartholomäus Eggers wegen Verfertigung der hierauf erwähnten Marmorsteinernen Bilder, diese hier in drey gedachten Termine, alss auf Jeden 866 Thlr. 16 Gr., so wie Sie specificiret, an gutem Reichs- oder holländischen Gelde gegen seine Quittung auszuzahlen: Vierhundert Rthlr. aber, so ihm, Eggers, auf abschlag des ersten Termins gezahlet zu decortiren (?), sich aber auch Vorher erkundigen, ob Eggers auch dem Contract eingenügen thut«. Der hierauf bezügliche Contract mit dem Künstler scheint verloren zu sein. Und nicht minder ungern vermissen wir das an Hyderkampf remittirte beschreibende Verzeichniss der fraglichen Reliefs: auf solche allein dürfte die obige Benennung hinweisen!

Was waren das wohl für Reliefbilder, die der unermüdliche Kriegsherr nach seinen Zügen, die bald nach Westen, bald nach Norden über das Eis des Kurischen Haffs gingen, in Holland bestellte? Was waren es für »Marmorsteinerne Bilder«, bestellt um die Zeit, als der Friede von St. Germain (1679) die freilich nur zum kleinen Theil in Erfüllung gegangenen Hoffnungen erweckte, dass man jetzt endlich auf dem Sandboden der Mark Zeit und Mittel gewinnen werde, grossartige künstlerische Pläne zur Ausführung zu bringen? Wir glauben darauf unten eine richtige Antwort geben und gleichzeitig darlegen zu können, dass die Idee eines hohenzollernschen Ruhmessaales bereits um die Zeit jenes Friedensschlusses mit Frankreich eine feste Form angenommen hatte. Aber wer weiss, ob dieser Saal vom Kurfürsten nicht ursprünglich in einem andern Theil des Berliner Schlosses gewünscht war, als in dem um 1580 gebauten Flügel, der später die beiden Schlosshöfe trennte? Die Nordhälfte dieses Mittelflügels, der damals im unteren Geschoss die kurfürstliche Küche enthielt, wurde endlich 1681 erhöht, um dem Alabastersaal eine beträchtliche Höhe und Ausdehnung zu geben. Grosse Massen des kostbaren Steinmaterials, aus weiter Ferne herbeigeschafft, standen den beiden holländischen Baumeistern zur Verfügung.

R. Dohme, der es in seiner kurzen Geschichte des Berliner Schlosses [6]) versucht hat, einen Grundriss der Schlossanlage, wie diese sich kurz vor Schlüter's Auftreten präsentirte, zu entwerfen, hat offenbar die einzige alte Abbildung [7]) des vorliegenden Saales nicht berücksichtigt. Ausserdem kennen wir den Alabastersaal aus folgender Notiz des Localhistorikers Küster [8]): »Es hat auch hochgedachter Churfürst den prächtigen Saal über der Churfürstlichen Küche, so mit sinnreichen Gemählden, vortreflicher Stuccatur Arbeit, und den künstlichen Marmornen Statuen der Churfürsten von Brandenburg, von Friedrich I. an, versehen war . . . erbauen lassen (S. 6)«. Doch fügt er S. 14 noch hinzu: »Weil auch dieser Saal dem Vorsprung am Schlosse dritter Seite im Wege stund, so wurde ein Theil desselben weggerissen, jedoch decket

[6]) Das königl. Schloss zu Berlin. Leipzig 1876. Fol. u. 4°.

[7]) Bei Begerus a. a. O. p. 227.

[8]) G. G. Küster, Altes und neues Berlin, 1756, III, p. 6.

der Saal die erste und zweite Etage des Vorsprungs«. Erst diese Verkleinerung des Alabastersaales von fünf auf vier Fensterachsen (veranlasst durch Schlüter's Neubau) machte den einst imposanten kurfürstlichen Ehren- und Festraum für die Bedürfnisse des königlichen Hofes unzureichend. In der freilich recht ungenauen Abbildung bei Beger sehen wir ausserdem sechs Nischen an jeder Langwand des Saales. Da hier weitere sichere Aufschlüsse betreffs der Ausschmückung nicht geboten werden, so muss uns der, auf Thatsachen und Muthmassungen beruhende, Versuch einer Reconstruction genügen.

Den Hauptbestandtheil der plastischen Decorationen bildeten die wenig überlebensgrossen Statuen der brandenburgischen Kurfürsten (Friedrich I., Friedrich II., Albrecht Achilles, Johann Cicero, Joachim I., Joachim II., Johann Georg, Joachim Friedrich, Sigismund, Georg Wilhelm, Friedrich Wilhelm, Friedrich III.[9]) und offenbar auch die Statuen von vier »Kaisern« (Julius Cäsar, Konstantin, Karl der Grosse, Rudolf von Habsburg). Aus dieser Wahl erkennen wir, dass es dem Sieger von Fehrbellin hier darauf ankam, an seiner Seite seine kurfürstlichen Vorfahren, sowie einzelne Persönlichkeiten, die ihm wie leuchtende Sterne am Himmel der Geschichte vorbildlich vor Augen standen, monumental verherrlichen zu lassen. Also ihm selbst, seinen leiblichen und seinen geistigen Vorfahren galt die Glorificirung, die uns an ganz ähnliche, wohlbekannte Ideen der kirchlichen Kunst, an die ehemals beliebte Verherrlichung der Person Christi erinnert.

Und woraus schliessen wir nun, dass die erst von Friedrich III. bestellten vier »Kaiser« schon zu dem Programm des grossen Kurfürsten gehörten? Nach der Vollendung der elf Kurfürsten im Jahre 1687[10]) kam Eggers persönlich nach Berlin, wo seine Anwesenheit, von der auch Nikolai redet, urkundlich beglaubigt ist[11]); unterm Datum des 29. Octobers 1687 erhielt er nämlich den kurfürstlichen Befehl, gemeinsam mit Nering und dem Kammerherrn von Lüderitz eine Beschwerde des Bildhauers Jeremias Süssmer gegen den Hofbildhauer Döbeler[12]) zu prüfen. Im Frühjahr 1688 starb Friedrich Wilhelm nach langen schweren Leiden. Bald nach Regierungsantritt des Nachfolgers richtete Eggers, der noch immer nicht seine Rückreise nach Holland angetreten, ein deutsch verfasstes Gesuch an den derzeitigen Minister: »Bey des Churfl. würcklichen Geheimen Etats Rath, Herren von Dankelmanns Excellence erinnert der Holländische Bildhauer Eggers gehorsamst Bittende Ihm anzu Verdingen nachfolgende Statuen: 1. Sr. Churfürstl. Durchl. Statue. 2. Julius Cäsar mit einem Adler. 3. Constantinus Magnus mit einem Kinde oder Engel. 4. Carolus Magnus auf einem Drachen stehend. 5. Rudolphus

[9]) Nachträglich hinzugefügt.

[10]) Näheres darüber in meinem oben citirten Artikel der Kunstchronik.

[11]) Geh. Staatsarchiv. — Die gegentheilige Angabe des Jahrb. der preuss. Kunstsamml. ist mithin unrichtig.

[12]) Man ersieht daraus auch, dass es dem Fürsten an Bildhauern nicht fehlte. Eine ganze Reihe heimischer und fremder Kräfte stand ihm damals zur Verfügung. Offenbar ertheilte der kunstverständige Monarch Jedem bestimmte Aufgaben; Eggers' Domäne war anscheinend der Alabastersaal und die Kunstkammer.

die Welt haltend«. Für jede der Statuen gab er 700 Thlr., im Ganzen also 3500 Thlr., als Honorar an. Die schleunige Erledigung der Sache (Contractabschluss 13. Juli 1688), die eigenthümliche Fassung des Gesuchs, die grosse Reise, der lange Aufenthalt in Berlin — machen es wahrscheinlich, dass es sich hier um eine alte Vereinbarung betreffs Wahl, Auffassung und Preis der Objecte gehandelt, um ein Project, an das bei der Aufregung, die dem Thronwechsel folgte, »erinnert« werden musste, und dass allein die Statue des jungen Regenten als etwas Neues, doch Selbstverständliches hinzutrat.

Die zweite für uns ebenso wichtige Frage würde sein, ob schon jene Sculpturen von 1680 mit der Ausschmückung des Alabastersaales zusammenhingen, wie oben angedeutet wurde. Wenn diese Bildwerke die sechs 2,07 m langen und 1,41 m hohen Reliefs sind, welche heute die Seitenwände der Diplomatenloge des weissen Saales schmücken, dann müssen sie, meines Erachtens, aus innern Gründen zu den Statuen gehören. Denn sie preisen die Thaten und Tugenden der hohenzollernschen Kurfürsten oder vielmehr den Ruhm Friedrich Wilhelms in jener damals zeitgemässen Verschleierung durch historische Beispiele der Antike und des Mittelalters. Schade, dass diese trefflichen Arbeiten in neuerer Zeit so arg übertüncht wurden! Eine nähere Bezeichnung der sechs Tafeln liegt, wie erwähnt, heute nicht mehr vor. Können auch die unten versuchten Erklärungen nicht Anspruch auf vollkommene Richtigkeit erheben, so glauben wir uns doch nicht im Kern der Sache zu irren.

Vorher sei noch darauf aufmerksam gemacht, dass uns diese Darstellungen des Eggers lebhaft an einen Panegyrikus erinnern, mit dem damals der Schüler jenes Gerard van Honthorst, Joachim van Sandrart zu Nürnberg, den zweiten Theil seiner »Teutschen Academie« (1679) dem grossen Kurfürsten dedicirte. Die Widmung lautet nach Guhl (Künstlerbriefe): »Nachdem die tausendzüngige Fama von der Göttin des Ruhmes aus dem Himmel entsendet worden, um Ew. Churf. Durchl. hohen Ruhm mit dem Schall ihrer Silber-Drommeten zu verkündigen, hat sie eine gute Weile gezweifelt, was für einen Heldennamen sie in die daran hangenden Purpurfahnen sollte sticken lassen. Sie glaubte zwar anfänglich, als sie Ew. Churf. Durchl. im Feldlager unter den Zelten und zwar siegprangend erblickte, sie könnte Deroselben keinen andern Namen, als den eines deutschen Mars zueignen .... Als sie nun aber E. Ch. D. aus dem Felde nach Ihrer fürstlichen Hofburg begleitete und allda wahrnahm, wie nicht allein die Zeughäuser und Rüstkammern mit aller Waffengezeug, sondern auch die Kunstkabinette und Bücherzimmer mit allen nur ersinnlichen Kunstschätzen und Seltenheiten angefüllt waren und da sie dabei auch E. Ch. D. von solchen Dingen, gleichwie sonst von Kriegssachen, mit hochvernünftigem Urtheil reden hörte: da kam sie sofort auf den Schluss, dass Ihnen der Ehrenname eines deutschen Phoebus oder Apollo besser anstehen würde. Und in diesem Gedanken wurde sie abermals bestärkt, als sie in der Kabinette einem, an einer Statue des Phoebus ersah, dass derselbe nicht allein Pfeile und Bogen, einen Python damit zu fällen, sondern auch die Leyer der Kunst im Arme hatte, und sich zugleich erinnerte, dass der

Lorbeerkranz auf seinem Haupte ihn nicht allein zu einem Kriegshelden, sondern auch zu einem Helden der Kunst gekrönet. Wie nun E. Ch. D. als ein rechter wahrer Apollo und hoher Gönner aller Künstler und Kunstfreunde sich in stetem Wechsel dem Berufe der Kriegsführung und der Kunstliebe zu widmen pflegen, so scheint es jetzt, als wenn Sie, da nun ... Germania den Freudenport des langersehnten Friedens vor Augen sieht ..., die siegreichen Waffen bei Seite legen und hingegen zur Kunstleyer greifen wollten ...«

Gleich Tafel 1 liefert zu obigen Worten Sandrart's eine Art Illustration; sie ist an der Westwand der Loge sichtbar und ein Hochrelief wie die übrigen Bildwerke. Hier dürfte die Erziehung Alexanders des Grossen geschildert sein, der, nachdem er theils im Feldlager seines Vaters Philipp, theils von Philosophen wie Aristoteles herangebildet, zwanzigjährig — genau in dem Alter Friedrich Wilhelms — die Zügel der Regierung ergriff. Der junge makedonische König (im Profil) schreitet würdevoll nach rechts, er trägt, gegen die Schulter gelegt, einen Commandostab. Sein Kriegsgefolge steht links, hinter ihm. Alexanders Blick fällt auf das Werk eines vor ihm sitzenden griechischen Bildhauers (Lysippos), der einen Hercules mit der Leyer im Relief gemeisselt hat. Ganz rechts steht der Philosoph Aristoteles, der wie ein, vorn links, gebückt und unbekleidet dargestellter Jüngling an Figuren der raphaelischen »Schule von Athen« erinnert (ein Beweis vielleicht dafür, dass Eggers Italien besucht hat). Ausser der Bezeichnung »Hercules Musarum« über jenem Relief liest man an der Tafel noch den Namen »Kalliope«. Mit einem Worte: wir haben hier einen Hinweis auf die Erziehung Friedrich Wilhelms, der seine für künftig entscheidenden Jugendjahre theils im Dienste der »Kalliope« an der Universität zu Leiden, theils im Heerlager Friedrich Heinrichs, bei der Eroberung von Breda, verbrachte und der desshalb als »Hercules Musarum« gefeiert wird. Tafel 2 führt uns einen antiken Feldherrn vor, dessen behelmtes Haupt die Züge des grossen Kurfürsten erkennen lässt; er ist im Begriff, den von Rossen gezogenen Streitwagen zu besteigen, um an der Spitze seiner Krieger in die Schlacht zu eilen; vorn links schliesst ein hingelagerter antiker Gott (à la Quellinus) das Bild ab. Tafel 3 scheint dagegen auf die Friedensbereitschaft des Hohenzollers hinzuweisen, denn sie schildert einen auf seinen Schild gestützten römischen Heldenjüngling (Marc Aurel?), der sich, während ihm zwei Männer eine Rüstung auf einer Stange zutragen, der lieblich gestalteten Friedensgöttin zuwendet; hinter ihm steht Pallas Athene, gleichsam als Beratherin.

Wenden wir uns der Ostwand der Diplomatenloge zu, so erblicken wir auf Tafel 4 das mit Büsten und Statuetten angefüllte Atelier eines antiken Bildhauers und Architekten, dessen Person hinter dem Sessel eines Fürsten auffällt. Der letztere betrachtet die Zeichnung eines Tempels auf einem grossen Carton, den ein Jüngling im Hintergrunde aufgerollt hat. Zur Rechten steht auch hier bewaffnetes Gefolge. Vermuthlich soll dieses Relief den Besuch des Kaisers Augustus bei Vitruv vorstellen. Weniger befriedigt die folgende Tafel 5, deren Mitte ein lorbeerbekränzter Fürst einnimmt. Er

wendet sich mit lebhafter Armbewegung einem vorn rechts gelagerten greisen Wassergott zu, hinter welchem eine anmuthige Nymphe zum Vorschein kommt. Er scheint des Gottes Hilfe für die zur Linken unbekleidet und gebückt dargestellten Männer anzuflehen, die mit den heftigen Schlägen ihrer knüttelähnlichen Werkzeuge den unfruchtbaren Sandboden bearbeiten. Den Hintergrund nimmt eine antike Festung ein, vielleicht die Hauptstadt Konstantins, welcher Konstantinopel nicht bloss gegründet, sondern auch (wie der grosse Kurfürst seine Residenz und dies mit Hilfe holländischer Ingenieure) befestigt hat. Aus der Antike führt uns die letzte, wieder sehr schöne Composition, Tafel 6, in das Mittelalter. Wir sehen einen König vor einer Landkarte des nordöstlichen Deutschlands stehend und auf die Stelle weisend, wo Brandenburg liegt. Hinter ihm, links, bildet sein greiser Rathgeber das Haupt eines theilweise bewaffneten Gefolges. Zu Füssen des Herrschers erkennt man das Modell einer doppelthürmigen Kirche, als deren Schöpfer wohl der Mönch gedacht ist, der mit einem Zirkel in den Händen, rechts vor dem Fürsten hockend, gleichfalls die Karte mustert. Im Vordergrunde, dessen Figuren fast ganz plastisch heraustreten, sieht man ausserdem noch einen Edelknappen, der einen Helm trägt, sowie einen Jagdhund. Im Hintergrunde aber, und zwar oben rechts, erscheint ganz klein die Gestalt eines andern, mit kaiserlichen Insignien geschmückten Fürsten. Die Tafel dürfte wohl auf die Gründung der Altmark durch Heinrich I. und die Belehnung Friedrichs I. mit Brandenburg durch Kaiser Sigismund hinweisen. Interessant ist jener Helm tragende Edelknappe und der Hund im Vordergrunde desshalb, weil dieses Motiv auch an einem bekannten Sculpturwerk, das den Chor der Marienkirche zu Berlin schmückt, vorkommt [13]).

Glaube ich nun durch obige Erklärungen der sechs Reliefs ihren innern Zusammenhang mit den Statuen der »Kurfürsten« und »Kaiser« nachgewiesen zu haben, so bleibt doch noch immer der Beweis für Eggers' Autorschaft übrig. Nun besitzen aber die von mir als Heinrich I. und Konstantin bezeichneten Figuren (auf Taf. 6 und 5) das unverkennbare Gepräge der Schöpfungen des Amsterdamer Meisters und ähneln überdies den auch heute in nächster Nähe befindlichen Statuen Karls des Grossen und Konstantins. Ferner will ich nicht versäumen, auf die stilistische Uebereinstimmung hinzuweisen, welche zwischen diesen Arbeiten und dem mächtigen, ideal behandelten, von mir als sein Werk erkannten Marmorrelief [14]) an der Waag zu Gouda (1669) besteht. Und endlich kann wohl das für die »marmorsteinernen Bilder« in drei Raten gezahlte beträchtliche Honorar von 2600 Thlrn. als ein Aequivalent für die vorliegenden Tafeln betrachtet werden. Durch diese erleidet allerdings die bisherige, auch von uns festgehaltene Meinung über die künst-

[13]) Ueber das 1663 vollendete Grabmal des Feldmarschalls Otto Christoph von Sparr (abgeb. in d. Berliner Bauwerken, herausg. von dem Verein f. d. Gesch. Berlins, Taf. 10), vergl. meinen Artikel im »Bär« 1890, S. 319.

[14]) Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei etc., 1890, p. 358 und 421.

lerische Qualität des holländischen Bildhauers, der nach schlechter bezahlten Arbeiten beurtheilt zu werden pflegt, eine gewisse Modification; tritt er uns doch in obigen Leistungen als ein Künstler entgegen, dessen Reliefplastik auf dem Studium trefflicher, vielleicht sogar altrömischer Vorbilder beruht und dessen ursprüngliche Zugehörigkeit zur Amsterdamer Werkstatt des älteren A. Quellinus annehmbar erscheint. Diese Zugehörigkeit würde in der That eine Erklärung dafür sein, wesshalb grade Eggers vom Kurfürsten als ein vollgiltiger Ersatz[15]) für Bosboom, den notorischen Mitarbeiter des Quellinus am Rathhause zu Amsterdam, betrachtet wurde.

Auf gleicher Höhe mit den Reliefs stehen weder die »Kurfürsten« noch die »Kaiser«. Die ersteren waren, wie bemerkt, zum Schmuck der Nischen des Alabastersaales bestimmt und beanspruchten, als Bestandtheile der Architektur, nur eine decorative Behandlung. Dementsprechend betrug das Honorar für acht der »Kurfürsten«, wie aus jenem Briefe von 1686 hervorgeht, bloss 2109 Thlr. 9 Gr. d. h. pro Stück etwas über 263 Thlr. Sie sind sämmtlich 6 holl. Fuss hoch, an der Rückenseite fast gänzlich unbehauen gelassen und interessiren allerdings, trotz formaler Flüchtigkeit und Unfeinheit der Modellirung, durch die Keckheit, mit der hier ein fremder Künstler zehn fürstliche Persönlichkeiten der brandenburgischen Vergangenheit in idealer Charakteristik historisch glaubhaft vorzuführen versucht hat. Gewiss, an Geist, Grazie und Schönheitssinn steht der derbe Holländer den besten flandrischen Meistern der voraufgegangenen Periode erheblich nach. Damals aber dürfte schwerlich ein zweiter Niederländer Gestalten, wie den lebhaft vortretenden Albrecht Achilles (Nr. 3), den Johann Cicero (Nr. 4), den stattlichen Sigismund und den würdevollen Georg Wilhelm, statuarisch und zugleich decorativ wirksamer gemeisselt haben. Abweichend allein ist die Auffassung der Statue des grossen Kurfürsten. Zeigt sich dort der Holländer ungeschminkt in seiner derben Naivität, eigenartig in seiner individualisirenden Gestaltungslust, so verräth sich hier deutlich der Nachahmer der Franzosen. Friedrich Wilhelm ist à la Louis XIV. in antiker Weise heroisirt; gebieterisch doch apathisch steht er da in der Pose eines Jupiters, der den Commandostab als Speer markirt in der Rechten hält — gradeaus blickend, während seine Vorfahren mit kleiner Körperdrehung, theilweise sogar mit lebhaften Gesten dargestellt sind. Dadurch wird der Eindruck hervorgerufen, als wenn vom Künstler ursprünglich die elfte Statue nicht in der Reihe der Uebrigen, sondern für sich allein stehend gedacht wäre, als wenn Eggers etwa die Schilderung eines Fürstenrathes vorgeschwebt hätte, bei welchem — wie Jupiter im Olymp — Einer, Friedrich Wilhelm, das präsidirende Haupt vorstellte, dem sich die Uebrigen zuwendeten. Schon unter dem Nachfolger, Friedrich III., aber hat man, entweder weil man die Intention des erlauchten Stifters des Alabastersaales nicht kannte oder nicht respectiren wollte und um die zwölfte Seitennische nicht

[15]) Ich bemerke, dass damals auch andere Holländer, wie Artus Sitte, der am 25. October 1666 sein Patent als Hofbildhauer ohne Gehalt erhielt, im kurfürstlichen Dienste standen.

leer zu behalten[16]), kein Bedenken getragen, den grossen Kurfürsten seitlich einzureihen. Wie fehlerhaft diese später im weissen Saale nachgeahmte Parallel-Anordnung ist, erkennt man schon daraus, dass drei der Eckfiguren (1, 6 und 7) jetzt in die Winkel des Saales hineinschauen.

Umgekehrt zu ihrem ausgezeichneten Rang in jenem Saal ist also der künstlerische Werth dieser Statue Friedrich Wilhelms des Grossen. Vergleicht man sie mit einem ältern niederländischen Werke, der damals im Berliner Lustgarten befindlichen Statue des F. Dusart (1651), die einst in charakteristischer Weise mit einem frommen Bibelspruch geschmückt war, so hat man Gegensätze, wie sie grösser kaum zu denken sind. Dort eine einfache, realistische, höchst individuell behandelte Figur[17]), die ganz das Gepräge der alten Oranierzeit besitzt, hier ein conventioneller Fürstentypus, ein Perrücken-Jupiter mit der Maske des grossen hohenzollernschen Patriarchen. Und doch wird der tiefere Beobachter in beiden niederländischen Schöpfungen die eigenthümlichen Elemente erkennen, aus welchen später ein deutscher Genius, Andreas Schlüter, den wunderbaren Ausdruck des Heroisch-Individuellen zu gewinnen vermochte ... Nach meinem Gefühle ist die letzte Kurfürstenstatue nicht Eggers' Werk, sondern eine manierirte Nachbildung der elften Figur von unbekannter Hand; sie steht auch technisch auf niedrigster Stufe, da hier selbst die Perrücke ganz roh belassen ist. Sie kann daher auch nicht identisch mit der 1688 bei Eggers bestellten Arbeit sein, für welche ein fast zwei Mal höheres Honorar (700 Thlr.), als für jede der ältern Sculpturen contractlich festgesetzt war. Eine unbezeichnete Statue Friedrichs III., die den Fürsten barhaupt, ohne Perrücke, im Panzer und Mantel darstellt, eine derbe barocke Erscheinung, steht im Park zu Charlottenburg neben jenem Werke Dusart's: ob sie Eggers' Werk ist, wage ich nicht zu behaupten. Aus dem Contract von 1688 und aus der sorgfältigen Technik der vier »Kaiser« geht deutlich hervor, dass es sich bei dem letzten Auftrage des Meisters nicht um decorative Machwerke, sondern um Arbeiten von vollendeter Durchführung handelte. Trotzdem stehen die »Kaiser«, was Erfindung und Proportion der Formen betrifft, also künstlerisch, nicht auf der Höhe der ältern Sculpturen; besonders Kaiser Konstantin mit seinen Attributen »Kind« und »Kreuz« ist eine recht schwache Leistung. Um Eggers Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wird man diese Figurenvierzahl auf der hintern Brüstung der Diplomatenloge, am Treppenhaus des weissen Saales, bloss als Product seiner Amsterdamer Werkstatt betrachten dürfen. Zwar sind sie mit dem abgekürzten Namen des Meisters, doch nicht mit der charakteristischen Künstlerinschrift der »Kurfürsten«, sondern mit ganz conventionellen Buchstaben bezeichnet[18]). Zu meinem kritischen Urtheil stimmt

---

[16]) Der fürstliche Bauherr hatte ja nicht ahnen können, dass die Zahl der brandenburgischen Kurfürsten nicht zwölf überschreiten würde.

[17]) Vergl. die Abbildung in v. Lützow's Zeitschrift, Jahrgang 1890/91, S. 25, und meinen Artikel daselbst.

[18]) Die Signirung ist verschieden, mit vier, fünf oder sechs Buchstaben, z. B. BE * EGG; die Inschrift der »Kurfürsten« lautet dagegen: B * EGGERS *.

übrigens eine aus den Urkunden geschöpfte Notiz in Königs Collectaneen [19]), wonach am 23. April 1692 ein kurfürstlicher Befehl an einen gewissen Kuffelaar nach Amsterdam erging, aus der Nachlassenschaft des inzwischen verstorbenen Eggers einige Modelle von Statuen, die für den Kurfürsten bestimmt waren, herauszufordern. Der greise Künstler kann also sehr wohl schon kurze Zeit nach seiner Rückkehr aus Berlin erkrankt und vor Erfüllung seiner contractlichen Verpflichtung gestorben sein [20]).

Dadurch findet auch die Angabe F. Nikolai's, dass die Sculpturen des holländischen Bildhauers erst 1694 im Alabastersaal aufgestellt wurden, ihre Erklärung. Also weder der kurfürstliche Stifter noch Eggers hatten die eigentliche Vollendung des denkwürdigen Werkes erlebt. Bis 1728 bestand der Saal als Mittelpunkt der Ceremonien des Berliner Hofes; dann ward, nachdem der im westlichen Hauptflügel gebaute »Weisse Saal« dessen Erbschaft angetreten, aus dem mittlerweile verkleinerten Fest- und Ehrenraum des grossen Kurfürsten ein bescheidenes Hoftheater »zur Darstellung von Intermezzos und Komödien«. Französischer Geschmack verdrängte unter König Friedrich II. den holländischen vollends, und der seines kostbaren Materials beraubte Alabastersaal sank schliesslich zu einem Möbelmagazin herab, an dessen ruinenhaften Wänden heute kaum noch Spuren der einstigen Schönheit und Pracht zu erkennen sind. Aber es reizt uns die Macht der Erinnerung diese längst vergangene Herrlichkeit im Geiste wieder erstehen zu lassen; gewinnen wir doch dadurch werthvollen Aufschluss über des grossen Kurfürsten Verhältniss zur bildenden Kunst, einen vollen Begriff von seiner Kunstgesinnung, die mit seinem wachsenden Ruhmesgefühl schliesslich eine Idealität annahm, zu deren Höhe sich der derbe Sinn der holländischen Meister nicht mehr aufzuschwingen vermochte.

---

[19]) Manuscript (Anfang dieses Jahrhunderts), königl. Bibliothek zu Berlin; Quelle der Notiz ist offenbar das k. geh. Staatsarchiv (nach der beigefügten Titelangabe R. 9 L. 7 lit. 7 zu schliessen).

[20]) Vergl. auch (a. a. O.) meine Bemerkungen zu den kurfürstlichen Briefen über Eggers . . . . Sollte sich vielleicht folgende, Ende Mai 1691 geschriebene Notiz des Ausgabebuches der kurfürstlichen Kunstkammer auf Eggers beziehen? »Der Bild Houwer (N. N.) Hat die Famma Stehend auf einem Fuss auf einem Trophé d'armes, ist auf Seiner Churfl: Durchl. gnäd. Befehl angegeben und gemacht worden, Davor würd begehrt 12 Rthlr. Darauf aber noch nicht mehr als Zwei rthlr. bezahlt worden, und Hat sich zeit Hero der Bild-Houwer nicht angegeben (d. h. gemeldet). Dises Bild stehet auf dem Schrank darunter dass Eyhen pfert Steht.«

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XIV.

München.

Königl. Bayerische Hof- und Staatsbibliothek.

(Nachtrag.)

Durch ein Versehen habe ich auf p. 16 des laufenden Jahrganges das Alphabet des Meisters mit den Bandrollen, von dem die Staatsbibliothek zwei Exemplare besitzt, anzuführen unterlassen. Dasselbe wäre nach Nr. 18 a. a. O. einzuschalten.

Meister mit den Bandrollen.

19—21. (Clm. 266 und 451. 4°.) Das Figuren-Alphabet. B. X. 68. 1—6. P. II. 28. 49. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 6—10. Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIV. p. 16.

Lichtdruck nach dem Münchener Exemplar aus Clm. 451 bei Dehio, Kupferstiche des Meisters von 1464. Lichtdrucke von A K und P bei Lehrs, Taf. IV. Fig. 10—12. nach den Buchstaben in Dresden und München.

Von den beiden Exemplaren der Staatsbibliothek findet sich das eine in dem Schedel-Codex (Clm. 451. 4°), welcher »Ars litteraria« betitelt, eine grosse Anzahl von Alphabeten, geschrieben, gemalt, in Holzschnitt und Kupferstich enthält. Es ist dies das von Dehio publicirte Exemplar. Die 23 Buchstaben und das Schlussornament sind einzeln ausgeschnitten und in richtiger Reihenfolge auf Fol. 98—109 recto und verso geklebt. Die Abdrücke sind sehr schwach, und nur beim Buchstaben D ist das Wasserzeichen eines Ochsenkopfes theilweise zu erkennen.

Das andere Exemplar, im Druck etwas besser, aber immerhin geringer als in Dresden, ist in einem Register zur Naturalis historia des Plinius (Clm. 266) verwendet. Die Buchstaben sind silhouettirt und jedem neu beginnenden

Buchstaben vorgeklebt [1]). Schedel, welcher die Handschrift am 8. Mai 1478 beendete, hat die Stiche mit Zinnober umzogen und Einzelnes nach seiner Gewohnheit, namentlich die Lippen der Figuren mit derselben Farbe bemalt.

XV.
Köln.
a. Museum Wallraf-Richartz.

Die dem 15. Jahrhundert angehörenden Blätter sind sämmtlich seit Decennien in ungenügend staubdichten Rahmen ausgestellt und daher durch Licht und Staub in einen traurigen Zustand gebracht, dem die neue Direction des Museums hoffentlich bald ein Ende macht. In dem Chaos der meist ungeordneten Mappen war es mir nicht möglich, weitere in den Rahmen dieser Arbeit gehörige Stiche zu finden [2]). Die niederrheinische Schule ist naturgemäss weit besser vertreten als die oberdeutsche. Sehr viele Blätter haben vollen oder doch breiten Papierrand, stammen also wohl aus Buchdeckeln.

A. Oberdeutsche Meister.
Martin Schongauer.

Originale dieses Meisters besitzt die Sammlung nicht, dagegen findet sich zweimal eine unbeschriebene gegenseitige Copie der Geburt Christi (B. 5) von Urs Graf 161 : 128 mm. Einf. 167 : 130 mm. Pl. Dieser auch Eduard His [3]) unbekannt gebliebene Stich gehört offenbar wie die ebenfalls nach Schongauer copirte Taufe Christi (P. II. 140. 1.) und die thörichte Jungfrau (B. VI. 390. 1. P. II. 140. 4.) zu den Jugendarbeiten des Baseler Künstlers.

Monogrammist AG

1. Die Höllenfahrt Christi. Betrügliche Copie nach B. VI. 348. 12. aus der Passion B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 378. 11.

Meister MZ

2. Die Madonna am Brunnen. B. 2.
3. Das reitende Paar. B. 19.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.
Meister der Liebesgärten.

4.* Die Ruhe auf der Flucht nach Egypten. Die hl. Jungfrau mit langem Haar, das Haupt von einem Strahlen- und Scheibennimbus umgeben, sitzt in ihren Mantel gehüllt links und hält mit beiden Händen das nackte Jesuskind mit Lilienkreuz- und Scheibennimbus auf dem Schooss. Der Knabe

[1]) Auch die in dem Register nicht vertretenen Buchstaben sammt dem Schlussornament sind in der richtigen Reihenfolge eingeklebt auf Fol. 5 recto, 13 r, 21 verso, 22 r, 25 r, 27 r, 29 r, 31 r, 33 v, 34 r, 37 r, 41 v, 43 r, 44 v, 49 v, 50 r, 51 v, 56 r, 58 v, 61 r, 61 v (Y und Z) 62 r.

[2]) Auch Herr Dr. v. Ubisch hatte die Güte, vergebliche Nachforschungen für mich anzustellen.

[3]) Beschreibendes Verzeichniss des Werkes von Urs Graf (Zahn's Jahrbücher VI. [1873] p. 145).

streckt das linke Händchen nach dem bärtigen, mit Mantel und Kappe bekleideten Joseph aus, der — mit der Linken den Zügel des Esels haltend — aus einem zwischen ihm und Maria befindlichen Brunnen Wasser geschöpft hat und trinkt. Sein Stab liegt hinter dem Esel am Boden, der aus dem Abfluss der Quelle trinkt. Letztere entspringt aus einem Baum, dessen Zweige verschiedenartige Blätter und Blüthen (man zählt sechs grössere) tragend, sich oben theilen und den ca. 20 mm. breiten, aus vier Kreislinien gebildeten Rahmen füllen. Am Boden Gras und Blattpflanzen, rechts einige Felsen. 98 mm. Durchmesser der äusseren Einf. 105 mm. Durchmesser einer ursprünglich vorgerissenen sehr zarten fünften Einf. 129 : 102 mm. Pl. Unbeschrieben. Ein Exemplar dieses Stiches befand sich beim Herzog von Buckingham und wurde 1834 für 2 £. 2 sh. an Tiffin verkauft. Ueber seinen Verbleib ist mir nichts bekannt. Der Stich wird im Katalog Buckingham (III. 3109) dem Meister E S zugeschrieben, ist aber eine charakteristische Arbeit des Meisters der Liebesgärten, mit dessen übrigen Stichen er auch den grünlichen Druckton theilt. — Der Kölner Abdruck mit breitem Rand, nur links etwas defect, klebt auf einem Blatt aus einem lateinischen Manuscript.

Meister des hl. Erasmus.

5. Christus erscheint den Jüngern. Repertorium XII. 262. 45. aus der Folge des Lebens Christi ohne Einfassungslinie.

Der Kölner Abdruck ist wie der in Darmstadt mit Zinnober und Grün colorirt und klebt auf dem Pergamentblatt einer lateinischen Handschrift. Im Unterrande liest man wie in Darmstadt eine Schriftzeile mit der Anrufung Christi beginnend, und in verso des Pergamentblättchens findet sich ebenfalls handschriftlicher Text. Die Aehnlichkeit in der Art der Erhaltung mit dem Darmstädter Abdruck ist so gross, dass man eine ganz fabrikmässige Anfertigung dieser kleinen Breviere mit eingeklebten Stichen vermuthen möchte.

Meister der Berliner Passion.

6. St. Franciscus. P. II. 94. 60.

Abdruck mit vollem Rand.

Passavant beschreibt diesen Stich nach dem Berliner Exemplar unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S, und Wessely [4]) führt ihn als »unbeschrieben« auf. Das Blättchen ist offenbar eine treffliche Arbeit des Meisters der Berliner Passion und ein Gegenstück zur hl. Clara P. II. 95. 73.

Meister W

7. Der Pferdestall. B. VI. 63. 25. Blatt 2 aus den Kriegs- und Lagerscenen B. VI. 63. 24—31.

Abdruck mit breitem Rand. Es existirt eine Photographie nach dem Exemplar in Oxford. Der Stich befindet sich auch in Paris und Pavia (Sammlung Malaspina).

8.* Gothisches Blatt. Aus einer turbanartigen Rosette unten rechts entspringt ein gothisches Blatt und krümmt sich in zahlreichen Biegungen

[4]) Die Kupferstichsammlung der königl. Museen zu Berlin, Nr. 107.

zunächst nach links, dann senkrecht nach oben. Man zählt etwa sieben dreitheilige Blätter, die in zackige Spitzen endigen. Unten rechts gerade unter dem Ausgangspunkt des Blattes steht die ungewöhnliche Bezeichnung W ♀ 209 : 142 mm. Pl. Unbeschrieben.

Abdruck mit breitem Rand, besonders links und rechts.

Monogrammist hos

9.* Der Schmerzensmann in Halbfigur. Der dornengekrönte Heiland steht in Halbfigur, ein wenig gegen rechts gewendet, und neigt das von einem Strahlenkreuz umschlossene Haupt nach derselben Seite. Sein Mantel ist auf der rechten Schulter geknüpft und lässt Brust und Arme frei. Die Hände sind gebunden und die Rechte hält den Palmzweig. Oben zu beiden Seiten vertheilt stehen die Worte: Ecce homo. Unten in der Mitte noch innerhalb der Einfassungslinie das Monogramm. 94 : 62 mm. Einf. 97 : 66 mm. Pl. Der Stich ist mit Roth, Grün und Fleischfarbe colorirt. Stirn und Brust des Erlösers sind dicht mit rothen Blutstropfen bedeckt. Ziemlich gute Arbeit und vielleicht das Urbild zu Israhel's van Meckenem gegenseitiger Darstellung B. 134, wenn nicht beiden ein gemeinsames Original zu Grunde liegt.

Ein ebenfalls gegenseitiger colorirter Holzschnitt im Berliner Cabinet (Nr. 90 des Inventars) scheint nach dem Kölner Stich copirt, da er wie dieser oben die Worte ECCE HOMO trägt. Der Heiland hat dort einen Lilienkreuz-, Scheiben- und Strahlennimbus. Die Inschrift oben ist in Majuskeln abgefasst, und unten stehen vier Zeilen niederdeutscher Text: O mensche siet an my liden | dracht m v eherte alle tidē | my bitter passiē en pine groot | sal v bistan in alle iube noot. 79 : 52 mm. Einf.

Meister P W von Cöln.

10—17. Acht Blätter aus dem runden Kartenspiel. Lehrs, p. 27.

10. Rosen-Dame. L. 36. 14.
11. Rosen-König. L. 36. 15.
12. Agley-König. L. 37. 29.
13. Papageien-Ober. L. 37. 41.
14. Papageien-König. L. 37. 43.
15. Hasen-König. L. 38. 56.
16. Nelken-Dame. L. 38. 63.
17. Nelken-König. L. 38. 64.

Diese acht Karten befinden sich sämmtlich auch in London, Oxford und Wien (Albertina), Nr. 10—15 auch in Dresden, 12—17 auch in Bologna, 13 auch in Berlin und in der Wiener Hofbibliothek. Von allen sind jedoch die Kölner Drucke weitaus die schönsten und kräftigsten; auch haben sie sämmtlich viereckigen Rand.

Israhel van Meckenem.

18—22. Die Passion. Fünf Blatt aus der Folge B. 10—21.

18. Die Gefangennahme. B. 11. ohne Buchstaben im Unterrande.
19. Christus vor Caiphas. B. 12. I.

20. Die Dornenkrönung. B. 14. sehr beschädigt.

21. Die Beweinung Christi. B. 19.

22. Christus in Emmaus. B. 21. ohne Buchstaben im Unterrande.

23. St. Christoph. B. 90. nach dem Meister des Hausbuches. Das seltene Original, leider aber ruinirt. Oben fehlt ein grosses Stück. Der Stich zeigt Spuren von Violett und Grün.

24. St. Georg. B. 98. II. Etat mit der Horizontal-Schraffirung an den Giebelseiten der Häuser im Hintergrunde. Die zarte gleichfalls horizontale Strichlage auf den vier den Felsen rechts zunächst stehenden Baumstämmen ist nur noch schwach sichtbar.

Willshire [5]) erwähnt zwei verschiedene Plattenzustände im British Museum, ohne indess ihre Merkmale anzugeben.

Dieser Stich gehört zu den frühesten Arbeiten Israhel's. Schon Ottley [6]) betont dies und sagt, er sei ganz im Stile des Meisters E S behandelt, besonders in den Bäumen des Hintergrundes. Dies gilt auch für die Pflanzen am Boden und es ist wohl möglich, dass dem Stich ein verschollenes Original des E S, und zwar aus dessen Frühzeit, zu Grunde liegt.

Eine verkleinerte gegenseitige Darstellung vom Monogrammisten B [7]) in der Sammlung Angiolini zu Mailand geht vielleicht auf dasselbe Urbild zurück, wenn es nicht eine Aftercopie nach Meckenem's Stich ist. Von diesem unterscheidet sich das übrigens ziemlich mässige Blättchen dadurch, dass es um mehr als die Hälfte kleiner ist, das Pferd nur eine Feder (statt drei) auf dem Kopfe trägt und eine achteckige Einfassungslinie ausserhalb der kreisrunden hinzugefügt wurde.

25. Der Tanz um den Preis. B. 186. Hochätzung bei Henne am Rhyn, Deutsche Kulturgeschichte I. p. 295. Holzschnitt nach einer etwas späteren lavirten Zeichnung im British Museum in L'Art 1882. I. p. 89.

Heinecken [8]) findet dies Blatt so schlecht gezeichnet und gestochen, dass er es »Israel dem Vater« zuzuschreiben geneigt war. Renouvier [9]) lobt es im Gegentheil und beschreibt die Darstellung, welche er für eine Vorlage zum Graviren einer Schüssel oder dergleichen hält, sehr ausführlich. Dass er dabei von vier Bewerbern spricht, beruht auf einem Missverständniss. Der Narr ist nicht zu den Tänzern zu rechnen, sondern parodirt nur, wie auf zahlreichen analogen Darstellungen des 15. Jahrhunderts, die Sinnlichkeit der Jugend. Ganz ähnlich erscheint er in Israhel's Ornament mit dem Tanz der Verliebten, B. 201, dem der gleiche Sinn zu Grunde liegt. Auch dort umtanzen sechs Jünglinge ein Mädchen. Ein Musikant mit Trommel und Pfeife spielt auf und der Narr sieht lachend zu.

---

[5]) Cat. II. 460. 70.

[6]) Inquiry II. 666. 98.

[7]) Nagler (Monogr. I. 1589), der die Uebereinstimmung mit Israhel's Stich nicht bemerkt hat, räth auf Andreas Baumhauer, der Kirchner bei St. Sebald zu Nürnberg war und 1499 starb.

[8]) Neue Nachrichten I. 461. 107.

[9]) Histoire, p. 166.

Auch dieser Stich ist wohl unzweifelhaft auf ein verschollenes Original vom Meister E S zurückzuführen, und zwar dürfte Israhel jenes ältere Blatt von der Gegenseite copirt haben. — Die Figur des Musikanten rechts mit Pfeife und Trommel findet sich gegenseitig in der linken unteren Ecke der Arabeskenbordüre eines Missale der Kathedrale zu Agram [10]). Diese Bordüre umschliesst die Darstellung des hl. Georg nach dem Stich des Meisters von Zwolle, B. 13, und enthält im Rankenwerk Figuren aus den Buchstaben p und q vom Meister E S. Da diese Figuren natürlich vom Miniator immer gleichseitig nach den Stichen copirt sind, so ist anzunehmen, dass dem Maler auch das gegenseitige Original zu Israhel's Musikanten vorlag.

26. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 198. P. 198. nach Schongauer. Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament, Bd. I. Bl. 14. Nr. 29 (Berlin) Zinkographie im Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. österreichischen Museums von Franz Ritter (Erwerbungen seit 1871). II. Etat mit der Querschraffirung links am Beginn des Hauptastes und mit vielen anderen Retouchen im Laubwerk. Der Abdruck hat breiten Rand.

Fr. v. Bartsch [11]) beschrieb zuerst beide Plattenzustände und erkannte die von seinem Vater übersehene Abhängigkeit des Stiches von Schongauer.

27. Querfüllung mit dem Liebespaar. B. 205. Sehr verdorbenes Exemplar mit Spuren von Grün. Die Rückseite ist mit kleiner, sehr enger Schrift ganz bedeckt.

28. Drei Schädel. B. VI. 302. 105. P. 256. nach dem Meister Lichtdruck bei Wessely, Das Ornament Bd. I. Bl. 14. Nr. 31.

Bartsch erwähnt diesen Stich nur nach Heinecken [12]), welcher ebenso, wie nach ihm Passavant und Nagler [13]), die Bezeichnung irrthümlich: I V M gibt. Fr. v. Bartsch [14]) und Willshire [15]) lesen richtig I M, und die mir bekannten Exemplare in Berlin, Bologna, Köln, London, Mailand und Wien (Hofbibliothek) tragen sämmtlich diese Bezeichnung. Willshire erwähnt zwei verschiedene Plattenzustände im British Museum, ohne sie jedoch zu beschreiben. Dass der Stich eine gegenseitige Copie nach dem älteren des Meisters W⚴ B. VI. 59. 15. sei, scheint nur Nagler bemerkt zu haben.

29. Die Madonna in Halbfigur auf der Mondsichel (Ablassbild). B. X. 14. 9. P. II. 224. 99. und IV. 273. 153b.

Von diesem schönen und für Meckenem ungemein charakteristischen Blatt war bisher nur ein Exemplar in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden bekannt, wo es sonderbarerweise unter den ältesten Italienern aufbewahrt wird. Bartsch beschreibt den Stich bei den anonymen Deutschen des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich nach dem jetzt in Dresden befindlichen Exemplar, das damals wohl in einer der grossen Wiener Privatsammlungen aufbewahrt

---

[10]) Dasselbe war im Mai 1876 in Budapest ausgestellt.

[11]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Nr. 1097.

[12]) Neue Nachrichten I. 460. 105.

[13]) Monogrammisten III. Nr. 2806. 14.

[14]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien, Nr. 1065.

[15]) Cat. II. 474. 151.

wurde. Passavant citirt Bartsch im II. Band, ohne den Stich gesehen zu haben; im IV. beschreibt er das Dresdener Exemplar unter den Anonymen des 16. Jahrhunderts. Der Abdruck in Dresden ist sehr schwarz und scheint kein ganz früher, sondern von der retouchirten Platte gezogen, wie dies bei vielen Blättern Israhel's der Fall ist. — Das Kölner Exemplar ist ein matter Abdruck mit vollem Rand. Es trägt ein Colorit von Grün, Braun und Rosa und stammt aus einem Manuscript, dessen Abdrucksspuren man auf der Rückseite wahrnimmt. Der Stich scheint übrigens eine kleine Ausgabe des Ablassbildes B. 42. Wie jenes trägt er einen Ablass Papst Sixtus IV. auf 11,000 Jahre und dürfte, wenn Zani [16]) Recht hat, ebenfalls aus Anlass der päpstlichen Ablassbulle vom 1. März 1476 in diesem Jahre erschienen sein.

30. Die Sibylle und Kaiser Augustus. P. II. 41. 8. Cop. Lehrs, Kat. des German. Mus. 40. 222. nach dem Meister E S. Nachstich nach dem Exemplar in Göttingen von Lödel in dessen Beiträgen zur Kunstgeschichte.

Der Kölner Abdruck mit vollem Rand ist theilweise mit Lichtgrün und Braun bemalt und trägt unten sieben Zeilen Schrift.

Monogrammist

31.* Die Madonna im Hofe mit dem Vogel. P. II. 200. 1.

Dürftige Arbeit. Passavant vermuthet wohl mit Recht, dass der schönen Composition ein älteres Original zu Grunde liege. Der Hof mit dem Thorthurm und der dürre Baum sind nach Schongauer's Madonna im Hofe copirt. Der Abdruck ist theilweise mit Roth bemalt und klebt auf einem Blatt aus einem lateinischen Manuscript.

C. Anonyme Meister.

32. Die hl. Familie. P. II. 102. 106. Verkleinerter Lichtdruck des II. Etats im Katalog Heimsöth und im Katalog Amsler & Ruthardt XXIX.

II. Etat mit den Namen in den Nimben, welche hier einen Doppelrand haben, links und rechts stark verschnitten, so dass die Säulen fehlen. Der I. Etat, welchen Passavant in der Sammlung Heimsöth zu Bonn sah, wurde auf der Auction dieser Sammlung 1877 für 1410 Mark von Eugen Felix in Leipzig erworben, fand jedoch 1885 bei der Auction Felix für nur 510 Mark keinen Käufer.

Passavant rechnet das Blatt unter die häufig vorkommenden Copien unbekannter Stiche des Meisters E S. Er meint, dass Composition und Einzelheiten die Schule dieses Stechers deutlich verrathen, das Blatt aber von so ungeschickter Mache und mit so wenig Kenntniss von Zeichnung und Stichelführung gefertigt sei, dass man es höchstens für den Versuch eines Lehrlings halten könne. — Der Verfasser des Katalog Heimsöth findet dagegen nicht die mindeste Beziehung zwischen der hl. Familie und den Arbeiten der Schule des Meisters E S, erklärt das Blatt vielmehr für niederdeutsch und hält es für höchst wahrscheinlich, dass es kölnischen Ursprungs sei, weil das Exemplar

---

[16]) Materiali p. 21.

der Sammlung Heimsöth in Köln gefunden wurde [17]) und ein zweiter Abdruck sich im Museum jener Stadt befinde. Willshire [18]) schliesst sich dieser Meinung an.

Die Wahrheit scheint mir in der Mitte zu liegen. Die beiden Papageien sind nämlich gegenseitig der Maria Magdalena des Meisters E S P. 179 entlehnt, nach welcher auch die sieben Pflanzenbüschel am Boden — bis auf die Zahl der Blätter genau — copirt sind, ebenso der Falke auf dem Baum links in der Ferne. Zwei von den sechs Engeln, welche dort die Heilige tragen, sind ferner für die beiden den Teppich haltenden Engel in freier Weise benützt. Darauf beschränken sich aber die von Passavant betonten E S-Anklänge, und der Verfasser des Katalog Heimsöth behält vollkommen Recht, wenn er das Blatt für niederrheinisch, vermuthlich kölnisch anspricht.

Offenbar von derselben Hand rührt ein fast gleich grosser Stich mit St. Bruno von Köln zwischen den beiden hl. Hugo her [19]). Derselbe dürfte die Vermuthung, dass der Stecher ein Kölner sei, bestätigen. Sehr stark erinnern beide Stiche auch an jene zwitterhaften Blätter aus dem Kloster St. Trudo auf der Universitätsbibliothek zu Lüttich: St. Agatius P. II. 32. 56. und S. Felicitas P. II. 165. 1., welche in Wahrheit viel jünger sind, als es nach der ungeschickten Mache und der Benützung älterer und besserer Vorbilder den Anschein hat. — Die hl. Familie ist trotz des hohen Preises, den sie auf der Auction Heimsöth erzielte, ein jämmerliches Machwerk, und sehr wahrscheinlich sogar erst ein Product des 16. Jahrhunderts, wie man nicht nur aus der technischen Behandlung, sondern auch aus gewissen kostümlichen Einzelheiten schliessen kann. Das Barett des hl. Joachim ist z. B. von der Art, wie es zuerst um 1500 beim Meister P W von Köln, dann aber auch bei dem ebenfalls sehr wahrscheinlich kölnischen Meister S vorkommt.

33. Die beiden hl. Hugo. P. II. 94. 61.

Abdruck mit vollem Rand. Passavant beschreibt diesen Stich nach dem aus der Sammlung von Nagler stammenden, schon von Duchesne [20]) erwähnten Exemplar in Berlin unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S und vermuthet in den Heiligen SS. Cuthbert und Nepomuk, Wessely [21]): SS. Cuthbert und Swibert. Beides ist irrig. Es sind die beiden Hugo, wie sie mehrfach auf niederdeutschen Stichen, z. B. der Madonna mit der Traube vom Monogrammisten [Monogramm] P. II. 200. 2. und auf dem oben bei Nr. 32 erwähnten unbeschriebenen Stich des Kat. Rosenthal vorkommen, nur mit dem Unterschiede, dass St. Hugo von Lincoln dort neben dem Schwan noch einen Kelch mit dem Jesuskinde als Attribut führt. — Der Druck des offenbar niederrheinischen, wohl wie Nr. 32 kölnischen Blattes ist blassgrau, ähnlich einer

[17]) Es stammt aus einem gedruckten Buche, wie man aus den auf der Rückseite klebenden Resten eines Blattes noch erkennen kann.

[18]) Cat. II. 73. G. 53.

[19]) L. Rosenthal's Kat. XLII. Nr. 512. Lichtdruck ebenda.

[20]) Voyage d'un Iconophile, p. 222.

[21]) Die Kupferstichsammlung der königl. Museen zu Berlin Nr. 181.

Silberstiftzeichnung. Die Schraffirungen gehen meist nach rechts abwärts. Mit der Schule des Meisters E S hat die Arbeit nichts gemein. Sie steht noch dem Israhel van Meckenem am nächsten.

34.* St. Johannes Capistranus. Der bartlose Heilige in Halbfigur ist im Profil nach rechts gewendet. Er trägt die Kapuze im Nacken, unter dem rechten Arm ein Buch und in der Linken das Sacrament mit dem Monogramm Jesu. Ein Scheibennimbus mit dreifachem Rand umschliesst sein Haupt, und ein rhombisch gemusterter Rahmen umgibt das Bild auf drei Seiten, während er unten nur durch eine Doppellinie geschlossen wird. Unten links in der Ecke innerhalb des Rahmens das Zeichen: \/ 68 : 47 mm. Einf. 74 : 53 mm. Pl. Unbeschrieben.

Abdruck mit vollem Rand. Der Stich ist offenbar von derselben Hand, welche das Leben Christi vom Erasmus-Meister in sehr ähnlichen Rahmen copirt hat. Auch die Maasse der Einfassungslinie und der Platte stimmen ganz mit jenen Blättchen überein, welche zum Theil auch in einer Ecke figürliche Zeichen (Oelberg und Auferstehung: II) tragen [22]). Die Zeichnung ist sehr schwach und kindisch, der Kopf des Heiligen viel zu gross.

b. Stadtarchiv.

Meister des hl. Erasmus.

1—11.* Ars moriendi. Folge von elf Blatt Copien nach dem Original des Meisters E S in Oxford. P. II. 95. bei 76.

1.* Versuchung im Glauben. 88 : 68 mm. Einf. 92 : 72 mm. Pl. [23]). Im Unterrande handschriftlich die Worte: Tentatio contra fidem rectam.

2.* Ermuthigung im Glauben. 87 : 68 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

3.* Versuchung durch Verzweiflung. 87 : 67 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

4.* Trost gegen Verzweiflung. 86 : 67 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

5.* Versuchung durch Ungeduld. 87 : 67 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

6.* Trost gegen die Versuchung der Ungeduld durch Geduld. 87 : 67 mm. Einf. 91 : 71 mm. Pl.

7.* Versuchung durch Hoffahrt. 87 : 68 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

8.* Eingebung der Demuth gegen die Hoffahrt. 87 : 68 mm. Einf. 91 : 72 mm. Pl.

9.* Versuchung durch Geiz. 87 : 68 mm. Einf. 91 : 71 mm. Pl.

10.* Eingebung der Freigebigkeit gegen den Geiz. 86 : 67 mm. Einf. 90 : 71 mm. Pl.

11.* Der Triumph über alle Versuchungen in der Todesstunde. 87 : 68 mm. Einf. 90 : 71 mm. Pl.

---

[22]) Vergl. Lehrs, Kat. des German. Museums 62. 45a., Zeitschrift für bild. Kunst, XXIII. p. 147. und Repertorium XIV. 12. 10—11.

[23]) Da ich bisher nur sechs Blätter dieser Folge mit den Originalen vergleichen konnte, unterlasse ich es lieber, die Abweichungen der Copien hier aufzuzählen und begnüge mich mit der Angabe der Maasse.

Passavant erwähnt das Kölner Exemplar dieser Folge bei der Beschreibung der Ars moriendi in der Wiener Hofbibliothek, gibt aber als Aufbewahrungsort irrthümlich das Museum Wallraf-Richartz an. Ein drittes Exemplar citirt er in Oxford. Dass letzteres jedoch die Originalfolge des Meisters E S sei, habe ich bereits im XI. Band dieser Zeitschrift, p. 51. Nr. 5., festgestellt, und Wilhelm Schmidt wies ebenda, Bd. X. p. 137. Anm. 9., nach, dass die Exemplare in Köln und Wien vom Erasmus-Meister herrühren, also blosse Copien seien. An diesem Sachverhalt hielt ich a. a. O. und später auch, nach Autopsie der Folgen in Köln und Wien, im Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen Bd. XI. p. 162 fest. Erst im Frühjahr 1890 theilte mir Wilhelm Schmidt von Wien aus mit, dass er durch einen Vergleich der ihm von mir zugeschickten Photographien des Kölner Exemplares mit dem Wiener sich überzeugt habe, auch diese beiden seien nicht miteinander identisch, sondern das Kölner müsse als eine gegenseitige vergröberte Copie nach dem Wiener betrachtet werden. Die Stiche der Wiener Hofbibliothek seien bei aller Rohheit doch besser und feiner als jene in Köln.

Es kann indess meines Erachtens nicht zweifelhaft sein, dass beide Copien die gleichseitige in Köln wie die gegenseitige in Wien von der Hand des Erasmus-Meisters herrühren, da man auch von vielen anderen Blättern dieses handwerksmässigen Stechers mehr oder minder gut behandelte Varianten — von den Bildern aus seinem grossen Leben Christi mitunter fünf bis sechs verschiedene — kennt [24]). Dass man die Gegenseitigkeit beider Folgen nicht früher erkannte, liegt wohl an Friedrich v. Bartsch, der in seinen ausführlichen Beschreibungen der Wiener Blätter — mit Ausnahme von Blatt 10 — merkwürdigerweise niemals angibt, was im Bilde links oder rechts sei, so dass also seine Beschreibungen — mit der erwähnten einen, auch durch ein Versehen zu erklärenden Ausnahme — genau auf die Kölner Stiche passen.

Die Kölner Folge ist somit wie die Wiener ein Unicum. Auch habe ich aus keiner von beiden jemals einzelne Blätter angetroffen. Die elf Stiche finden sich in einer Handschrift des Stadtarchivs (V, 15.* 207.), welche aus zwölf Blättern (im Format c. 137 : 102 mm.) besteht. Sie sind mit vollem Rand eingeheftet und auf ihrer Rückseite beschrieben, so zwar, dass die elf ersten Blätter der kleinen Handschrift recto den lateinischen Text mit rothen Initialen und in verso einen der Stiche tragen. Das zwölfte ist auf beiden Seiten beschrieben. Die Reihenfolge der mitunter ziemlich schief eingehefteten Stiche auf p. 2, 4, 6, 8 u. s. w. bis 22 ist durch Umbinden in späterer Zeit verändert worden. Die Blätter folgen jetzt so aufeinander: 1, 4, 5, 6, 11, 10, 3, 2, 7, 8, 9. Einzelne Theile, namentlich die Teufel auf allen elf Stichen, sind mit Grün, Roth, Gelb, Blau und Fleischfarbe colorirt. Ein Wasserzeichen findet sich nirgends.

---

[24]) Vergl. Repertorium XII. 253. 9—48.

XVI.

Düsseldorf.

Kunst-Akademie.

Die wenigen dem 15. Jahrhundert angehörigen Blätter dieser Sammlung sind sämmtlich von Th. Levin im Repertorium der bei der königl. Kunst-Akademie zu Düsseldorf aufbewahrten Sammlungen (Düsseldorf 1883) aufgeführt. Die werthvolleren Blätter (Nr. 1, 3, 4, 7) befinden sich unter Glas und Rahmen, die übrigen zusammen mit einer grösseren Anzahl von Photographien nach seltenen Stichen des 15. Jahrhunderts — darunter die nicht häufig anzutreffenden Aufnahmen von H. Buttstädt nach den Rarissimis des Gothaer Cabinets — in den Mappen.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister des Hausbuches.

1. Die Madonna mit dem Kinde, das eine Frucht hält. P. II. 256. 8. Nachstich bei Boland, Choix d'estampes rares etc., Fig. 11. Schöner, leider unten durch einen abscheulichen Stempel entstellter Abdruck mit ringsum sichtbarem Plattenrand: 177:96 mm. Pl. Passavant erwähnt zwar das Düsseldorfer Exemplar, gibt aber die Maasse nach dem verschnittenen in Amsterdam. Ein dritter Abdruck, aber gleichfalls verschnitten, befindet sich in Basel.

Martin Schongauer.

2. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. Schlechter neuerer Druck. W. Bischöfliches Doppelwappen.

3. Der Tod Mariä. B. 33.* I. Zum Pausen durchstichelt und stark restaurirt. Der Abdruck stammt nach den auf der Rückseite befindlichen Initialien F D vielleicht aus der Sammlung François Debois, bei deren Auction (Paris 1845) er für 405 fr. verkauft wurde.

(3a.) St. Antonius von Dämonen gepeinigt. 'B. 47. Copie von Raphael de Mey.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

4. Der segnende Heiland von sechs Engeln verehrt. B. VI. 169. 6. und 179. 34. P. II. 113. 6. P. V. p. 55. und 56. 1. II. Etat mit Schongauer's Monogramm in der linken unteren Ecke. Ausführlicheres über dies merkwürdige Blatt wird der Artikel: »Amsterdam« unter Nr. 160 enthalten.

Meister AG

5. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.*

6. Der Ball. B. 13. W. Wappen.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister IAM von Zwolle.

7. Die Anbetung der Könige. B. VI. 90. 1. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 56. Autotypie von der Autotype

Company Nr. 362 nach dem Londoner Exemplar als »Meckenem« und Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum. Part III. Pl. XVI. Ringsum, besonders links, stark verschnitten und restaurirt. W. p ohne Blume.

XVII.
Aachen.

a. Suermondt-Museum.

Die dem Museum geschenkte Schiffers-Krauthausen'sche Sammlung enthält nur ein einziges Blatt aus dem 15. Jahrhundert.

Meister ∘ℭ∘S∘

1.* Sechs Darstellungen in Runden: St. Michael, die Madonna, das Gotteslamm, das hl. Schweisstuch von einem Engel gehalten, St. Martin und St. Georg. P. II. 92. 48. Vergl. Repertorium XII. p. 355. Lichtdruck von H. Hammers im Dresdener Cabinet.

Dieser äusserst schwache Stich ist von der Gegenseite copirt nach einem verschollenen Original vom Meister E S. Die Gegenseitigkeit der Copie ersieht man schon aus dem Umstande, dass SS. Michael, Martin und Georg ihre Waffen mit der Linken führen und das Jesuskind auf dem Schooss der sitzenden Madonna den Segen mit der Linken ertheilt. Nur zu diesem letzteren Rund hat sich das gegenseitige Original — ein Fragment des verlorenen Urbildes — in Basel erhalten. Vergl. Repertorium XII. p. 355. Anm. 11. Der ganze Stich gehörte als siebentes Blatt zu einer Folge, aus welcher das Dresdener Cabinet sechs andere mit je sechs Runden, wahrscheinlich Vorlagen für Goldschmiede, bewahrt Passavant hat die Folge aus Versehen zweimal beschrieben, einmal unter den Stichen der Schule des Meisters E S und das anderemal unter den anonymen Niederdeutschen [25]). Zu derselben Copien-Folge wie der Aachener Stich gehört auch ein Blatt mit den zwölf Aposteln, P. II. 88. 35 E. Cop., im Dresdener Cabinet. Heinecken [26]) erwähnt auch gegenseitige Copien nach Blatt 1—4 der Originalfolge, schliesst aber jedenfalls nur nach der Dresdener Copie von Nr. 5 auf das Vorhandensein der ganzen Folge. Abgesehen von ihrer Gegenseitigkeit, sind die Copien leicht an ihrer sehr dürftigen Zeichnung und daran zu erkennen, dass die Einfassungslinien der sechs Medaillons nicht völlig kreisrund wie im Original sind.

b. Sammlung Sträter.

Diese den Kunstfreunden wohlbekannte Privatsammlung enthält zwar vorwiegend die Werke der grossen holländischen Radirer des 17. Jahrhunderts, aber zugleich auch ein prächtiges Dürer-Werk und eine grössere Anzahl Schongauer'scher Stiche, meist von hervorragender Schönheit des Abdrucks. Wem

---

[25]) P. II. 87. 35. und 214. 17—22. Das fünfte Blatt der Folge mit den zwölf Aposteln (B. X. 16. 14. P. II. 88. 35 E. und 215. 21.) befindet sich auch in Gotha, London und Wien (Albertina), ein Fragment von Blatt 2 (Die Gefangennahme) auch in Bologna.

[26]) Neue Nachrichten I. 299. 16 a.

es je vergönnt war, diese Schätze unter der sachkundigen Anleitung ihres Besitzers kennen zu lernen, wird sich gleich mir der genussreichen Stunden in dem stillen Hause der Aureliusstrasse freudig erinnern. Dr. Sträter ist wohl neben Adalbert v. Lanna der letzte Vertreter der Sammler alten und grossen Stiles in Deutschland, von welchen uns Jüngeren nur noch die Namen bekannt sind. Eduard v. Liphart lebt seit Jahren, von wenigen Freunden und Verehrern seiner umfassenden Kenntnisse von Zeit zu Zeit besucht, in den beiden mit Mappen, Bildern und Gipsen vollgestopften Zimmern seines Florentiner Pathmos draussen bei Porta Romana. Die jüngeren Kunsthistoriker wissen nichts von ihm. Er gehört einer vergangenen Epoche an.

So besitzen wir denn in Dr. Sträter einen Sammler und Liebhaber jener guten alten Zeit, wo wahre Kennerschaft nur aus innerer Neigung zur Kunst erworben wurde. Sträter sagte einmal, als ihn Jemand fragte, wie er denn all die subtilen Einzelheiten seiner Blätter so genau sehe und kenne, während andere Augen achtlos darüber hinwegglitten: »Kaufen Sie die Blätter mit Ihrem Gelde, so werden Sie auch lernen sie anzusehen.« Und es liegt viel Wahres in diesen Worten. Ist es doch eine Freude, die jugendliche Begeisterung zu sehen, welche den achtzigjährigen alten Herrn beim Anblick seiner Lieblinge überkömmt. Er kennt die Geschichte und die Geschicke jedes Blattes, weiss, wo es sich in besserem oder schlechterem Abdruck befindet. Die zahllosen Bartsch-Nummern für Rembrandt, Ostade, Everdingen, Waterloo, Dürer und Schongauer sind ihm geläufig wie die Vocabeln der Muttersprache und er verbindet mit einer jeden die klare Vorstellung eines bestimmten Blattes.

Wenn man unter solcher Anleitung und im behaglichen Zwiegespräch mit einem solchen Sammler die Denkmale betrachtet, dann kommt auch jenes gewisse künstlerische Empfinden zu seinem Rechte, ohne das es keine wahre Kunstkennerschaft gibt und ohne das es keine Kunsthistoriker geben sollte. Nicht für diese, sondern für den Kunstfreund und Liebhaber sind ja Dürer's und Rembrandt's Meisterwerke entstanden.

Aber zu welchem Excurse habe ich mich da verleiten lassen? Wollte ich doch nur ein Verzeichniss der Schongauer-Stiche [27]) in Dr. Sträter's Sammlung geben. So sei denn hier nur bemerkt, dass ich bei Angabe der Provenienzen die freundlichen Mittheilungen des Besitzers verwendet habe, was die durch Sternchen [28]) gekennzeichnete Qualität des Abdrucks anlangt, mich aber an die eigenen Beobachtungen hielt, welche sich auf wiederholte Durchsicht der meisten grossen Sammlungen, besonders des Berliner Schongauer-Werkes, des schönsten von allen, stützen. Dass ich mich dabei mitunter in Widerspruch mit Dr. Sträter's eigener Werthschätzung einzelner Abdrücke setzen musste, wird mir dieser gewiss verzeihen; bekenne ich mich doch, was die Werthschätzung des inneren Gehaltes der Blätter anbetrifft, gern als seinen Schuldner.

---

[27]) Von Stichen anderer Meister des 15. Jahrhunderts besitzt Dr. Sträter nur einen modernen Abdruck des Allianz-Wappens der Rohrbach-Holzhausen vom Monogrammisten b x g P. II. 123. 40. Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. 28. 85.

[28]) Vergl. darüber Repertorium XI. p. 54.

Martin Schongauer.

1. Die Verkündigung. B. 3.** W. p mit der Blume. 1849 auf der Auction Brisart in Gent für 43 fr. erworben.

2. Die Anbetung der Könige. B. 6.*** I. Etat. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. 1849 auf derselben Auction für 140 fr. durch Weber erworben.

3—8. Die Passion. Sechs Blatt aus der Folge B. 9—20.

3. Die Gefangennahme. B. 10.***. 1879 auf der Auction Knowles in Frankfurt a. M. für 270 Mk. gekauft.

4. Christus vor Annas. B. 11.*** W. Profilkopf. 1889 bei Coppenrath in Leipzig mit 310 Mk. bezahlt.

5. Die Dornenkrönung. B. 13.* 1855 Auction Weber in Leipzig: 46 Thlr.

6. Die Kreuztragung. B. 16.** 1879 Auction Enzenberg in Wien: 77 fl.

7. Die Grablegung. B. 18.*** I. Etat. nach Galichon (Gazette des B.-A. 1859. II. 329. 18.) Von einem Kunsthändler gekauft.

8. Die Höllenfahrt. B. 19.*** W. Profilkopf. 1855 Auction Weber: 60 Thlr.

9. Die Kreuztragung. B. 21.** Nicht von bester Erhaltung. W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. 1862 Auction von Liel, München.

10. Christus am Kreuz. B. 24. W. Grosser Ochsenkopf mit Stange und Blume, sowie Blumen an den Spitzen der Hörner. 1873 Auction Durazzo in Stuttgart: 273 fl.

Dr. Sträter betrachtet dies Blatt als I. Etat vor der Retouche, ich kann jedoch nur einen schwachen Abdruck darin erkennen, glaube auch nicht, dass der mir bis dahin gänzlich unbekannte Ochsenkopf [29]) in einem der von Schongauer selbst benützten Papiere vorkommt. Drucke von erster Kraft und Schönheit befinden sich u. a. in Basel, Berlin, Rouen (Sammlung Dutuit), Wien (Albertina) und Wolfegg.

11. Die Madonna auf der Rasenbank. B. 30.* Sammlung Esdaile. Von Gutekunst erworben.

Nach Dr. Sträter I. Etat vor den Retouchen am Kleid der Maria. Ich muss leider auch dies Blatt für einen mittelmässigen Abdruck halten, da mir solche von höchster Schönheit und sicher ganz frühe in Berlin, Brüssel, Frankfurt a. M., London, Paris und Wien (Albertina) bekannt sind. Ein Vergleich der beideu späten Abdrücke in Dresden mit Reproductionen der frühen in Brüssel, London und Paris liess keinerlei Verschiedenheiten des Zustandes der Platte erkennen.

12. Der Tod Mariä. B. 33.*** I. Etat. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Von Gutekunst für 500 Thlr. erworben.

Es ist dies vielleicht das schönste Exemplar dieses herrlichen Blattes,

---

[29]) Sehr ähnlich findet sich derselbe, wie ich nachträglich bemerke, in einem schlechten Abdruck der Geisselung B. 12 im Städel'schen Institut.

tadellos erhalten und von einer Kraft und Gleichmässigkeit im Ton, wie sie auch in den besten Drucken selten zu finden sein dürften. Die mir nächst dem Sträter'schen Exemplar bekannten schönsten Abdrücke des Todes Mariä befinden sich in Berlin, Brüssel, London, München, sowie im Goethehaus zu Weimar und in der Albertina zu Wien.

13. St. Johannes. B. 37.** Blatt 4 aus der Apostelfolge B. 34—45.

14. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.*** I. Etat. W. Kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. 1862 Auction Archinto: c. 850 fr. durch Ch. le Blanc.

15. St. Georg. B. 50.*** Von einem anderen Sammler erworben. Nur im Berliner Cabinet ist mir ein ebenso schöner Abdruck dieses seltenen Blättchens bekannt.

16. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.*** W. Kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. 1862 auf der Auction von Liel in München für 250 fl. erworben.

17. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72.*** W. Lilienwappen mit angehängtem Buchstaben. 1880 auf der Auction Schlösser in Frankfurt a. M. für 1550 Mk. erstanden.

18—21. Die vier Evangelistensymbole. Folge von vier Blatt. B. 73 bis 76 (B. 74.**). Der Engel des Matthäus B. 73 hat als W. den grossen Ochsenkopf mit Stange und Herz, von dem jedoch nur das letztere sichtbar ist. Erworben 1877 auf der Auction Firmin-Didot in Paris für 250 fr. B. 74 und 75 tragen ausserdem den Stempel der Sammlung des Fürsten Paar, aus welcher vielleicht die ganze Folge stammt [30]).

22. Wappenschild mit dem Leoparden von einem Engel gehalten. B. 96.** Von Ch. le Blanc erworben, der den Stich kurz zuvor (1855) auf der Auction Weber für 47 Thlr. gekauft hatte.

23. Wappenschild mit dem Windhund, gehalten von einem wilden Mann. B. 103.*** Der Abdruck stammt aus den Sammlungen R. Balmanno, Esdaile und Weber, wo ihn Ch. le Blanc für 17 Thlr. erwarb. Von letzterem kaufte ihn Dr. Sträter. Er trägt die Signatur: Rob. Balmanno 1836.

24. Ornament mit Hopfenranken. B. 115.*** Abdruck mit ringsum sichtbarem Plattenrand. W. Grosser Ochsenkopf. 1875 auf der Auction Kalle in Frankfurt a. M. für 750 Mk. erworben.

---

[30]) Vergl. Kat. Paar, London 1854, Nr. 1842.

Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst.

Von **Paul Clemen.**

II.

Die Beschreibung des Aachener Münsters durch den Anonymus Aquensis vom Jahre 1166.

Bevor Kaiser Friedrich Barbarossa sich zu seinem vierten Römerzuge rüstete, liess er, unterstützt von Heinrich II. von England, am 28. December 1165 durch Papst Paschalis III. die Canonisation seines erhabenen Vorbildes und Vorgängers auf dem Kaiserthrone, Karl's des Grossen, aussprechen [1]). Es war zunächst ein Act der politischen Klugheit, seinen Plänen vor den Augen der Völker eine erhöhte Weihe zu geben und an die Stellung der Päpste den Karolingern gegenüber zu erinnern [2]). Seine erste Sorge war es, den Gebeinen des neuen Heiligen eine würdige Ruhestätte zu bereiten. Die aufgefundenen Reste wurden zunächst in einem hölzernen Katafalk in der Mitte der Pfalzcapelle aufgestellt [3]), bis am 27. Juli 1217 die endgültige Uebertragung der Reliquien stattfand [4]). Aber der Act der Canonisation allein genügte dem Kaiser nicht, er sah voraus, dass bei der umstrittenen Stellung des Gegenpapstes Paschalis dessen Amtshandlungen nicht das volle Gewicht beigelegt werden würde: so beauftragte er noch 1166 einen ungenannten Aachener Kleriker, eine neue vita Caroli zu verfassen, die deren Einreihung in die Legen-

---

[1]) Acta Sanctorum Januarii, Antwerpen 1643, II, 888: De translatione S. Caroli Imperatoris Magni; Migne, Scriptores Carolini II, (Patrologia, ser. II, tom 98.) 1367. Vgl. Walch, Historia canonizationis Caroli Magni variis observationibus illustrata. Jena 1750, p. 8. Das Diploma Frederici I. imperatoris de elevatione et canonizatione, gedruckt Acta SS. II, 889; Migne II, 1360.

[2]) Acta SS. Jan. II, 875: Vere enim speramus, eum huius canonizationis auctorem a Deo ad id praelectum, quem a primo illo iustissimo Carolo Magno alterum Carolum Magnum mundo credimus illuxisse.

[3]) Sigeberti Continuatio Aquicinctina: MG. SS. VI, 411.

[4]) Acta SS. Jan. II, 887; Chronicon Lemovicense: Pagi, Breviarium III, 82. Miracula S. Henrici: SS. IV, 815. Vgl. Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler d. Ma. in den Rheinlanden II, 108; Fr. Bock, Karls d. Gr. Pfalzcapelle, 98; Aus'm Weerth: Bonner Jahrbücher XL, 265. Ueber die Reliquien vgl. den Moniteur 19. August, 25. August 1804, Aachener Anzeiger 12. Jan. 1849. Siegbote 1888, Nr. 79, 80, 81.

darien gestattete. Der Anonymus machte sich die Arbeit leicht; ausser Einhard's Lebensbeschreibung und den karolingischen Annalen benutzte er die Chronik des falschen Turpin, die damals in den Rheinlanden noch ungekannt war und hier zum erstenmal erwähnt wird[5]), sowie die Erzählung von den morgenländischen Reliquien, die Karl nach Aachen geführt[6]), und verquickte Beides mit den heimischen Traditionen.

Die Bollandisten[7]) und nach ihnen Migne[8]) hatten nur den Prolog der Vita und die Capitelüberschriften abgedruckt. Das Werk findet sich jedoch vollständig, nur unter anderem Titel und dem Turpin beigesellt, in einer Reihe von Handschriften, unter dem Titel: Brevis historia de sanctitate meritorum et gloria miraculorum Caroli Magni im Cod. lat. 17656 saec. XII; Cod. lat. 6187 saec. XIII. und Cod. lat. 4895a saec. XIV. der Bibl. nat. zu Paris, im Cod. lat. 4372 (theol. 258) und 13402 (suppl. 1389) der k. k. Bibliothek zu Wien[9]), im Cod. lat. 14279 der Staatsbibliothek zu München[10]). Benutzt ist die Vita in den Handschriften Cod. 8 der Bibliothek zu Epinal, Cod. 1173 (Th. 11) der Bibliothek zu Rouen, Cod. 3 der Bibliothek zu Verdun, Cod. 328 der Bibliothek von S. Marco in Venedig.

Die älteste Pariser Handschrift, die für den folgenden Abdruck zu Grunde gelegt ist, stammt aus der Diöcese von Paris, der zweite Pariser Co-

---

[5]) Vgl. Gaston Paris, de Pseudo Turpino. Paris 1865. 15. Ders., Histoire poétique de Charlemagne, 58. Erst in der im Jahre 1225 entstandenen Chronik von St. Denys findet sich die nächste Erwähnung, vgl. Natalis de Wailly, Examen de quelques questions relatives à l'origine des chroniques de Saint-Denys: Mém. de l'Acad. des inscriptions et belles-lettres XVII, 1. 379.

[6]) Descriptio qualiter clavum et coronam Domini a Constantinopoli attulerit Carolus Magnus; entstanden 1050—1080. Der historische Kern Annal. Lobiens. 800, SS. XIII, 230, ebenso Chron. Moissiac. und Annal. Lauriss. (Vgl. Abel-Simson, Jahrbücher des fränk. Reichs unter Karl d. Gr. II, 233, Anm. 2. 3; Forschungen zur deutschen Geschichte XX, 401.) Lebeuf, Histoire de l'Ac. des Inscript. XXI, 126. Die älteste Handschrift Cod. lat. 1085 der Bibl. nat. zu Paris, andere Ueberlieferungen im Cod. 1173 der Bibl. zu Rouen (Henri Omont, Cat. des mss. I, 294) und Cod. 280 der École de Médecine zu Montpellier. Benutzt zuerst von Guido de Bazochiis (ungedruckt, lebte um 1200, über die Handschriften vgl. Riant, Exuviae sacrae Constantinopolitanae. Genf 1871. I, XXI). Vgl. E. Koschwitz, Karls d. Gr. Reise nach Jerusalem und Constantinopel in der Altfranzösischen Bibliothek ed. Förster II. 1880; Joseph Hansen, Beiträge zur Geschichte von Aachen. I. Zur Kritik sagenhafter Beziehungen Karls d. Gr. zu Aachen. Bonn 1886. 12.

[7]) Acta SS. Jan. II, 891.

[8]) Migne, II, 1362.

[9]) Vgl. Lambecius, Commentarii de augustissima bibl. Caes. Vindobonensi. Wien 1669, II, 329; Kollar, Analecta monum. omnis aevi Vindobon. Wien 1761, I, 468. Analyse bei Reiffenberg, Chronique de Philippe Mousket, I, 625.

[10]) Cod. Em. D. 4. Vgl. Coloman Sanftl, Catal. vet. cod. ms. ad. S. Emmeram Ratisbonae II, 628 (Cod. Monacens. bav. Cat. 14). Die Handschrift stammt vielleicht aus der oberen Pfalz, auf Fol. 56 findet sich: P. Brevis historia de capite S. Sigismundi ex monasterio Agavensi ad Ensdorfense.

dex ist nach Eintragung auf Fol. 220 in Köln geschrieben worden [11]. In der Münchener Handschrift schliessen sich an die Chronik des Turpin und das Officium de beato Carolo Magno mit Musiknoten, nächst der Handschrift A. V. 39 der Universitätsbibliothek zu Basel [12] und Cod. lat. 14511 der Bibl. nat. zu Paris hier am vollständigsten erhalten. Auch dieses Officium geht wahrscheinlich auf die Initiative Kaiser Friedrich's zurück [13], es wird bereits 1267 in einer Inschrift der Aachener Pfalz erwähnt [14].

Mitten unter sagenhaften Notizen findet sich nun in der Vita ein Abschnitt »de excellencia aquensis ecclesiae« mit Aufzeichnungen über das Aachener Münster, von Interesse sowohl durch das, was der Autor erwähnt, wie das, was er nicht erwähnt.

Ich gebe den Text der ältesten Pariser Handschrift Cod. lat. 17656 mit den Lesarten von Cod. lat. 6187 (bez. P. 1), Cod. lat. 4895a (bez. P. 2) zu Paris und Cod. lat. 14279 (bez. M) zu München.

De excellencia aquensis ecclesiae.

Digne autem nec immerito inter haec et similia Imperatoriae sanctitatis opera communicari emeruit et illa egregiae pulchritudinis et admirandi decoris basilica, quae aquis grani sub titulo et honore beatae Dei genitricis semperque virginis Mariae praedicatur fundata. Cum enim religionem christianam, qua ab infantia fuerat imbutus, sanctissime et cum summa pietate coleret, miri decoris et formae admirandae perfectionis ecclesiam praedictam in loco praefato exstruxit, quam auro et argento luminaribusque et vario ornatu solidi eris, cancellis quoque (M: cancellisque) et ianuis magnifice et mirifice adornavit. Cuius summam vigilantiam in eiusdem operis edificio quis non stupeat, cum illius basilicae materiam et formam diligentius attendat et musivum (M: inusitatum) opus oculis et animo advertat. Quae omnia, ut certissime credimus, divina sibi sunt (P. 2: ex) ordinatione compacta et ad

---

[11]) Eine Abschrift im Archiv der Münsterkirche zu Aachen, nach der ein völlig ungenügender Abdruck hergestellt von Käntzeler in den Publications de la société historique et archéologique dans le duché de Limbourg XI, 1874, 1. Vgl. Léon Gautier, Les épopées françaises I, 101 und Gaston Paris, Histoire poétique de Charlemagne 63; Kessel, Geschichtliche Mittheilungen über die Heiligthümer der Stiftskirche zu Aachen 17. Ausführlich Jos. Hansen a. a. O. 15. Eine Ausgabe von G. Rauschen in Vorbereitung. Vgl. Paul Clemen, Die Porträtdarstellungen Karls d. Gr. Aachen 1890. 96, Anm. 3.

[12]) Aelteres Archiv d. Ges. f. d. Geschk. VII, 175.

[13]) Zuerst Canisius, Lectiones antiquae, ed. Basnage. Antwerpen 1725, VI, 438. Migne II, 205. Jo Casp. Orellius, Helperici Kar. Magnus. Zürich 1832, 42. G. v. Wyss, Neujahrsblatt der Stadtbibl. zu Zürich 1861, 14.

[14]) K. Rhön, Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins III, 87. Ergänzt von H. Theissen, Annalen des histor. Vereins für den Niederrhein XXXV, 83. Vgl. Scheins in der Aachener Volkszeitung 1886, Nr. 205. Das älteste Zeugniss für das Bestehen des Hymnus bildet ein im Archiv des Aachener Münsterstifts befindliches Lütticher Graduale (nach Böckeler, Gregoriusblatt VII, 15 vor 1246 geschrieben). Vgl. Kessel, Der kirchliche Hymnus auf Karl d. Gr.: Der Friedensbote, Beil. zur Aachener Volkszeitung 1888, Nr. 5, 34, 37.

unguem consummata. Ad cuius etiam (M: sanctae ecclesiae) fundationis structuram cum columpnas et marmora aliunde habere non posset, Roma atque Ravenna devehenda curavit. Ut enim dignam dignissimae virgini fundaret ecclesiam, nullum laborem et sumptum recusavit. Ad laudem etiam beatissimae virginis (P 1: multum at) multis eandem basilicam animo inhyanti decoravit ornamentis. Quorum turbam, ut puto, infinitam pertranseuntes unum de multis in publicum producere dignum duximus. Quodam namque tempore rex Persarum praefato Augusto Cesari magnifica transmisit munera, papilionem scilicet et tentoria vario colore respersa mirae magnitudinis et pulchritudinis. Erant autem omnia tam tentoria quam funes eorum diversis tincta coloribus. Fuerunt (P 1: Fuerant) autem pallia et munera praefati regis oloserica multa et valde preciosa et odoramenta et balsamum atque unguenta. Misit propterea horologium ex auricalco arte mechanica mirifice compositum, in quo XII horarum cursus ad clepsidram vertebantur, cum totidem ereis pullulis, qui ad completionem horarum decidebant et casu suo subiectum sibi cymbalum resonare faciebant, additis (M: additur) in eodem horologio eiusdem numeri equitibus, qui per XII fenestras completis horis exibant et in cursu egressionis suae totidem fenestras, quae prius erant apertae, claudebant (fehlt in P 1). Insuper alia multa magnifice et laudabiliter disposita in eodem horologio fuisse memorantur. Fuerunt propterea inter praedicta munera duo candelabra mirae proceritatis et formae praecellentis. Quae omnia praefatus christianissimus imperator in ipsa aquensi basilica virgini virginum consecravit .... Eadem namque illius ecclesiae celeberrima dedicatio sub praesencia metropolitanorum et episcoporum trecentorum et sexaginta quinque excepta innumerabili infinitate ducum, marchionum, comitum et baronum multitudine gloriosissime est sollempnizata et sub honore beatissimae virginis virginum choro angelorum applaudente et gloriam in excelsis Deo concinente (M: continuante) est tytulata. Basilicam igitur eandem inclitus eius fundator mane et vespere item nocturno et sacrificii tempore quoad valitudo eius corporis et sarcina imperii permittebat, in spiritu Dei et sacrificio cordis contriti et humiliati incessanter frequentabat. Quoad enim licuit et potuit, locum eundem et eius habitationem sibi specialiter elegerat.

Der Aachener Mönch, von dem als einem steten Augenzeugen der Aachener Herrlichkeit am ehesten eine ausführliche Schilderung der Pfalz zu erwarten wäre, zeigt sich hier so unselbständig wie wenige der zeitgenössischen Historiographen. Schliesst er sich in den ersten Worten der Vita Caroli des Einhard[15]) und dem Chronicon Moissiacense[16]) theilweise wörtlich an, so entlehnt er den Bericht über die Geschenke Harun Alraschid's, dessen Gesandten im Jahre 807 nach mancherlei Fahrnissen in Aachen eintrafen[17]), den Annales Einhardi. Ueber die Beschreibung der turba infinita ornamentorum

[15]) Einh. Vita Caroli, cap. XXVI. Poëta Saxo V, 439. Alcuini ep. 100. (Jaffé, p. 425.)

[16]) Chron. Moissiac. 796.

[17]) Abel-Simson, Jahrbücher II, 365.

der Kirche, deren äussere Schönheit er zu rühmen doch nicht müde wird, hilft er sich mit einer rhetorischen Lehrbuchsphrase hinweg. Zu bemerken ist, dass nach dem vorliegenden Bericht das Zelt in der Capelle selbst angebracht gewesen war, entweder in dem rechteckigen karolingischen Chor über dem Altar oder in der Herrschernische über dem Eingange[18]). Die erwähnten ehernen Thüren und Schranken sind die noch jetzt im Münster befindlichen[19]). Von besonderer Wichtigkeit ist die Bemerkung über die malerische Ausschmückung des Münsters: musivum opus erwähnen die Pariser Handschriften. Es geht hieraus mit Sicherheit hervor, dass im Jahre 1166 die Wölbungen noch mit Mosaiken geziert waren. Die Berichte des Turpin und Karolellus werden hierdurch bestätigt. Ob diese Mosaiken mit den Gemälden des Meisters Johannes identisch[20]), die unter Otto III. eingefügt wurden, ist durchaus nicht

---

[18]) In der Kirche nach der ausdrücklichen Bemerkung des Anonymus auch die Wasseruhr aufgestellt. Vgl. dazu Marquardt und Mommsen, Handbuch der Röm. Alterthümer VII, II, 373.

[19]) Aus'm Weerth, Kunstdenkmäler, 60. 73, Anm. 37, Taf. XXXII. Mertens in Förster's Bauzeitung V, 1840. Nach Eusebius' De vita Constant. lib. IV, c. 99 bestanden die Chorschranken der Apostelkirche in Constantinopel aus einem ähnlichen netzförmigen vergoldeten Gitter. Aehnliche durchbrochene Steingitter in den Katakomben: Agincourt, Sculpt. VIII, 32. Ganz entsprechendes Flechtwerk als Mauerdecoration in Trümmern, gefunden in der Genfer Römermauer (Blavignac, Recherches sur quelques fragments d'architecture découverts à Genève in den Mém. de la Société d'hist. et d'archéol. de Genève V, 88) und in der Innendecoration der Kirche St. Pierre-en-liens (Blavignac, Histoire de l'architecture sacrée dans les anciens évêches de Genève, Lausanne et Sion. Paris 1853, pl. IV, 1).

[20]) Vita Balderici, ep. Leod. c. XVIII, SS. IV, 729. Vgl. H. Janitschek, Strassburger Festgruss an A. Springer, 21. Ders., Gesch. der deutschenMalerei, 20, Anm. 1. Leitschuh, Der Bilderkreis der karolingischen Malerei, 55. Vgl. Béthune d'Ydewalle, Restauration de la mosaïque carlovingienne dans la coupole du d'ôme d'Aix-la-Chapelle im Bulletin de la Gilde de Saint-Thomas et Saint-Luc, sér. II, 1. und Barbier de Montault, La mosaïque du dôme d'Aix-la-Chapelle in den Annales archéologiques XXVI, 285, 308. Gegen die völlige Verwerfung der Nachricht des Turpin habe ich mich bereits an anderem Orte (Porträtdarstellungen Karls d. Gr. 131) ausgesprochen. Auch die Fassung des Turpin im Cod. lat. 14511 der Bibl. nat. zu Paris (Gesta Rotolandi) enthält Fol. 66a die Notiz: Beatae virginis basilicam, quam ibi aedificaverat, auro et argento cunctisque ornatibus ecclesiasticis decenter adornavit veterisque et novae legis hystoriis eam depingi iussit. Cod. lat. 12090, Fol. 97b derselbe Text. Cod. 467 der königl. Bibliothek zu Brüssel (Ottonis scabini Nussiae chronicon) enthält Fol. 17a die Nachricht: Basilicam in honorem sanctae Dei genitricis aquis grani construxit, auro et argento atque luminaribus atque ex ere solido cancellis ianuis adornavit. In der Urkunde des Martinus von 1417 aus Constanz im Cod. lat. 9317 der Bibl. nat. zu Paris heisst das Münster: ecclesia inter alias collegiatus ecclesias civitatis et diocesis Leodiensis per divae memoriae Carolum primum Romanorum imperatorum semper augustum opere constructa magnifico et magnificis per eum possessionum largitionibus illustrata. Im Cod. lat. 14511 zu Paris finden sich die Verse:

gesagt; der scharfe Gegensatz zwischen musivum opus und picturae, den auch der Chronist Peter a Beeck hervorhebt [21]), scheint vielmehr das Gegentheil zu beweisen.

Letare pia mater aquensis ecclesia,
Exultat tam sancti principis habere suffragia,
Qui sua regali munificencia
Te ditavit et beavit in gloria,
Cuius labore impensa et opere
Meruisti universis precellere.

Der Bericht über das Tentorium und Horologium endlich findet sich in derselben Fassung im Chron. nobil. ducum Lotharingiae et Brabantiae von Edmund de Dynter (ed. Fr. X. de Ram, I, 177 in der Coll. de Chroniques Belges. Brüssel 1854).

[21]) Peter a Beeck, Aquisgranum. Aachen 1620, p. 93.

Giovanni Pietro de Pomis.

(Nachtrag.)

Von **Josef Wastler.**

Seit Veröffentlichung meiner Monographie über den genannten Barockmeister im Repertorium Band VI ist es mir gelungen, noch einige Daten ans Tageslicht zu bringen, welche hier zusammengestellt werden mögen. Von Gemälden des Künstlers konnte ich noch folgende feststellen:

a) Ein Gedächtniss- oder Grabbild der gräflichen Familie Herberstein, 4,55 m hoch, 2,55 m breit, in der Capelle neben der Pfarrkirche zu Lankowitz in Steiermark. Das Gemälde ist spitzbogig abgeschlossen und war offenbar in eine entsprechende Nische der damaligen Grabcapelle eingelassen; auch der Rahmen des Bildes ist spitzbogig, aber im Renaissancecharakter ornamentirt. Die heutige Capelle ist ganz modernisirt, zeigt keine Spur von ehemaliger Gothik, und das Bild hängt einfach an der Wand. In der Mitte desselben ist Christus am Kreuz dargestellt, das Kreuz auf einem rothen Postament stehend. Links (vom Beschauer gerechnet) kniet Graf Sigmund Friedrich von Herberstein, der Gründer der Lankowitzerlinie dieser Familie, zwischen ihm und dem Crucifixus knieen seine fünf Söhne: Georg Friedrich, Christoph Moriz, Otto Heinrich, Michael und Georg Sigmund, sämmtlich in eisernen Rüstungen, die Helme zu Füssen. Auf der rechten Seite kniet Herberstein's Gemahlin Maria Magdalena [1]), umgeben von den vier Töchtern: Anna Margareth, Salome, Sibylle und Esther, und fünf Enkelinnen. Die Scene vollzieht sich in einer Architektur, wo auf vier korinthischen Säulen ein gothisches Rippengewölbe aufsitzt, ein Zugeständniss, das Peter de Pomis der gothischen Grabcapelle machte.

Da Graf Sigmund Friedrich Herberstein im Jahre 1621 starb, so dürfte das Bild um diese Zeit gemalt sein; das matronenhafte Aussehen der Gräfin entspricht dem Alter von 67 Jahren, welches dieselbe um 1621 gehabt haben muss. Besonders schön sind die Köpfe der jugendlichen Söhne und der der Matrone gemalt. Das Bild ist nicht signirt, aber die Technik der Malerei entspricht so vollkommen der unseres Künstlers, dass über die Autorschaft

---

[1]) Sie war als geborene Baronin v. Weltz Protestantin und emigrirte bald nach dem Tode ihres Gatten, 1629, nach Nürnberg, wo sie 1642 im Alter von 88 Jahren starb.

kein Zweifel herrschen kann. Das Lendentuch Christi z. B. ist im Faltenwurf ganz ähnlich dem fliegenden Mantel auf dem Ignatiusbilde des Grazer Domes. Der Zinnober an den Kleidern und Polstern ist stark ausgewachsen, sonst ist das Bild wohlerhalten, was um so auffallender ist, als die Capelle nur durch ein Eisengitter geschlossen, das Bild also im Winter grosser Kälte ausgesetzt ist.

b) Zwei Porträts von Erzherzog Ferdinand (nachmals Kaiser Ferdinand II.) und seiner ersten Gemahlin Marianna von Bayern, jedes 56 cm hoch, 48 cm breit. Die Bilder machen den Eindruck, als wären sie früher grösser gewesen und beim Aufziehen auf neue Blindrahmen zugestutzt worden. Beide Persönlichkeiten sind in jugendlichem Alter, also wahrscheinlich kurz nach deren Verheirathung, 1600, gemalt. Beide tragen die breite Halskrause der damaligen Zeit, der Erzherzog einen mit Perlschnüren besetzten Sammtcylinderhut auf dem Kopfe. Die Bilder, welche offenbar aus der Kunstkammer der Grazer Burg stammen und bei deren Auflassung 1765 verschenkt wurden, tauchten vor circa 20 Jahren am Grazer »Fetzenmarkt« (Trödelmarkt) auf und wurden vom Grafen Anton von Lamberg erworben. Sie sind ebenfalls nicht signirt, tragen aber unverkennbar den Stempel der Arbeiten unseres Künstlers, welcher einzelne Mitglieder des erzherzoglichen Hofes bekanntlich wiederholt malte.

c) Oelgemälde in der Galerie der Burg Schleinitz bei Marburg in Steiermark, darstellend eine Allegorie: Erzherzog Ferdinand, an seiner Hand die »Weisheit«, zu seinen Füssen die »Lüge«, von der »Wahrheit« und »Zeit« (Saturn) entlarvt. Wer unsere oben erwähnte Arbeit über Peter de Pomis, »den exoffo Maler der Gegenreformation«, gelesen, wird die Tendenz dieses Bildes verstehen; es ist eine Glorification Ferdinands II., des Helden der Gegenreformation, also ein, wenn auch räumlich kleineres Seitenstück zu dem Altarbilde von St. Anton zu Graz. Die Figuren sind $^2/_3$ Lebensgrösse, Ferdinand in noch jugendlichem Alter. Das wohlerhaltene Bild, zwar nicht signirt, zeigt alle Vorzüge und Schattenseiten des Künstlers. Der Erzherzog und die weibliche Figur, welche die Weisheit darstellt, tragen ganz das tintoreske Gepräge, das den guten Werken de Pomis' eigenthümlich; der in der Luft schwebende Engel, wie so häufig bei unserem Künstler, ist schlecht in den Raum hinein componirt und drückt die ganze Composition.

Das Bild befand sich in den ersten Decennien unseres Jahrhunderts in der Galerie der Grafen von Brandis im Schlosse Windenau bei Marburg. Ein von Dr. Puff herrührender, im landschaftlichen Archiv zu Graz befindlicher Katalog[2]) dieser Sammlung gibt den oben angeführten Titel und bemerkt dazu: »Wahrscheinlich von Peter de Pomis«. Der Katalog sagt weiter aus, dass das Bild »früher in Obermarburg im Besitze des unter Ferdinand II. mächtig gewordenen Grafen von Khysel sich befand«. Da der 1699 verstorbene Graf Adam Wilhelm von Brandis eine Gräfin Khysel zur Frau hatte, so dürfte das Bild durch diese in den Besitz der Grafen von Brandis gelangt und beim

[2]) Handschriften Nr. 149.

Verlassen des heute gar nicht mehr existirenden Schlosses Obermarburg nach Schloss Windenau gekommen sein. Beim Verkauf dieses Schlosses an den Fürstbischof von Lavant gelangte das Bild mit den meisten anderen der Windenauer Galerie nach Burg Schleinitz, wo es sich heute noch befindet.

Ueber Arbeiten unseres Künstlers für die Kirche Maria Hilf zu Graz brachte der »Kirchenschmuck« (XIV. Bd. S. 67) folgende Notizen aus den Rechenbüchern des Minoritenklosters: Anno 1626 erhält de Pomis für Malereien in der Merspergcapelle 190 fl.; am 12. Juni 1627 für die Zeichnung, das Malen und Vergolden eines Engels im Presbyterium 27 fl.; für Arbeiten in der Capelle des hl. Karl: im Jahre 1627 15 fl., 1628 11 fl., 1631 61 fl. und 1632 nach Vollendung der Malerei daselbst (wahrscheinlich nicht mehr erhaltene Fresken) 30 fl.

Nachdem ich unserem Künstler oben vier Gemälde zugeschrieben habe, muss ich ihm leider ein anderes nehmen, und zwar das ihm von jeher ohne Widerspruch zugeschriebene grosse Votivbild im Chore des Domes zu Graz. Es ist darauf die ganze Familie des Erzherzogs Carl II. dargestellt, er selbst, seine Gemahlin Maria von Bayern und deren 15 Kinder knieend vor dem Crucifix, hinter jeder Person der betreffende Schutzheilige stehend, zu Füssen des Kreuzes die hl. Magdalena, oben in den Wolken Gott Vater und der hl. Geist und Inschrifttafeln haltende Engel. Dass das Bild nach dem Tode des Erzherzogs, der 1590 erfolgte, gestiftet wurde, beweist die Inschrift, und da Peter de Pomis 1596 nach Graz kam, so hatte die Angabe des Jesuiten Macher, der in seiner Topographie: »Graecium . . . 1700« ausdrücklich Pietro de Pomis als den Maler des Bildes nennt, so viel Wahrscheinlichkeit für sich, dass alle späteren Schriftsteller dieser Angabe beipflichteten. Das sehr nachgedunkelte Bild hängt übrigens so hoch und in so schlechtem Lichte, dass eine Vergleichung mit anderen Werken von de Pomis sehr schwierig gemacht ist.

Der Künstler dieses Votivbildes ist, wie gleich gezeigt werden soll, der kaiserl. Kammermaler Jakob de Monte, und zwar aus folgenden zwingenden Gründen. Im k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv zu Wien befinden sich unter Nr. 30 vom Januar 1592 der innerösterr. Hofkammeracten folgende drei Stücke[3]):

a) Eine Eingabe des innerösterr. Hofkammerpräsidenten in Graz vom 31. December 1591 an den Erzherzog Ernst (nach dem Tode des Erzherzogs Karl II. Gubernator von Innerösterreich) mit der Anfrage, ob folgende Ausgabeposten zu passiren seien:

1. 350 fl. für einen Meister, der 40 Stück »alter Tapezereyen« in Reparatur genommen; 2. 100 fl. für den Transport einer Wagenladung voll Effec-

[3]) Im Index der innerösterr. Hofkammeracten der k. k. Statthalterei zu Graz findet sich die Angabe, dass Jakob de Monte im Januar 1592 100 fl. für Malerei empfangen habe; der Act selbst kam mit vielen anderen, den kaiserlichen Hof betreffenden nach Wien. Als ich um eine Abschrift beim k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv ansuchte, erhielt ich die Copien von obigen drei Stücken.

ten, welche die Erzherzogin Witwe Maria für den in Ingolstadt studirenden jungen Erzherzog Ferdinand abschickte, dann »fürs dritte, ist unlängst ein Contrafeter von Wien herein khommen, allerley E. Für. Durchlaucht selbs (wie man sagt) gnedigist berufte gemäll zuerrichten vnd zumahlen, der vns yezo inligende verzaichnus, da sich auf 36 fl. 31 kr. erstreckt, seiner gethanen Zerung halben, übergeben, und Ime dieselben bezallen zulassen begert. Nachdem wir aber desswegen kain verordnung empfangen, so haben von Eur. Für. Durchlaucht wir vns, dero gnedigisten beschaidts gleichfals erhellen, vnd derselben beynebens souil gehorsamist anzaigen wellen, als hechst ermelte vnser gnedigiste Fraw mir Presidenten mündlich vermeldet, das dises mallers monatliche vnderhaltung, neben sonderbarer erkauffung der fürnembisten Farben, nach ainhundert Taller seye, vns solches etwas zuvil vnd ratsamber zu sein bedunckte, do mit Ime die ganze Arbait vberhaubt verdingt, dann wie wir berait yezo im anfang spüren vnd wahrnemmen, das Er etwas langsamb mit der Arbait vmbgeet, des Er dann villeicht künfftig, vmb der so stattlichen Imer fortlauffenden besoldung wegen, nach Continuiren, vnd wais Gott auf diese weiss, was entlich hiebei Ime für vortl schaffen würde; doch gewarten wir hierüber allein Eu. F. Durchlaucht gemessenen genedigisten beschaidts.«

Darauf erfolgt vom Erzherzog dd. Wien 12. Januar 1592 nachstehende Erledigung:

b) Resolution an die Hofkammer. Die oben genannten beiden ersten Posten werden bewilligt, dann heisst es:

»Euch zum dritten gnedigelich bevelhend, das Ir eusseristen vleiss fürwenden wellet, damit Ir bey der eingefuerten geschaffenheit dem d(r)innen wesenden maller, sein vorstehende arbeit eines Epitaphigemähls, welches Er in der hofkirchen aldort, negst neben des grossen Altars, weiland vnsres freundlichen lieben herrn Vettern seliger gedechtnus verlassner verordnung nach, zuuerrichten hat, vberhaupt aufs genawist, solches Immer geschehen, andingen könd, mit weitterm gnedigisten auferlegen Ime, Contrafeter, die zur hinein Zörung aufgewenten Sechsund dreissig gulden sechzehn kreuzer, widerumben erstatten zu lassen. . . .

Geben in der Statt Wien, den 12. Jänner anno etc. Zwaiundneunzig.

Ernst etc.«

Ein beiliegendes drittes Actenstück lautet:

c. »Verzaichnus was Ich Jacob de Monte Für: del: Camermaller von Wien bis gehn Gräcz verzert hab.

Erstlich dem Gutschn von wegen der Fuehr herein zu fügen	23 fl. 20 kr.
Mehr für zwo Truhen herein zu füren, geben	4 » 20 »
Mehr auf der Raiss verzert	8 » 36 »
Summa	36 fl. 16 kr.«

Die drei Schriftstücke lassen keinen Zweifel zu. Jakob de Monte[4]),

[4]) Jakob de Monte wird von Schlager (Archiv für Kunde österr. Geschichtsquellen V) erwähnt als ein vom Wiener Hofe beschäftigter Maler, der 1587 aus Gnaden 100 Thaler erhielt.

Kammermaler in Wien, kam, wahrscheinlich über Auftrag der Erzherzogin Witwe Maria, Ende des Jahres 1591 nach Graz, um daselbst gemäss der letztwilligen Verordnung des verstorbenen Erzherzogs Carl II. das Epitaphiumbild in der Hofkirche (dem jetzigen Dom) nächst dem Hochaltar zum Gedächtnisse des sel. Erzherzogs zu malen. Er bekam die Reisekosten per 36 fl. 16 kr. vergütet und während der Arbeit, ausser dem Ersatze der vornehmsten Farben, ein Monatsgehalt von 100 Thaler. Als Peter de Pomis im Jahre 1596 nach Graz kam, war das Epitaphienbild bereits auf seinem Platze, den es noch heute einnimmt, und Peter de Pomis hatte daher mit dieser Arbeit nichts zu schaffen [5]).

Als archivalische Nachricht aus einem anderen Act der innerösterr. Hofkammer vom März 1618 (k. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien) über Peter de Pomis ist noch nachzutragen: Erzherzog Ferdinand beauftragt dd. Graz 16. Februar 1618 das Pfennigamt, dem Künstler »wegen etlicher unterschiedlicher für weiland Erzherzog Max Ernst [6]) gemachter Gemähl« 205 fl. zu bezahlen.

In meiner ersten Arbeit über Peter de Pomis habe ich angeführt, dass der vielseitige Künstler sich auch mit Wachsbossiren befasste. Heute bin ich in der Lage, zwei Medaillen namhaft zu machen, welche von ihm herrühren. Nach der Veröffentlichung der genannten Monographie theilte mir Herr Dr. Robert von Schneider, Custos des k. k. Münz- und Antikencabinetes in Wien, mit, dass sich in der kaiserlichen Sammlung daselbst zwei Medaillen von Peter de Pomis befinden, und war so liebenswürdig, mir Gypsabgüsse derselben einzusenden. Jede dieser Medaillen hat 46 mm Durchmesser. Die eine, von Silber, ist eine Gedächtnissmedaille auf den Sieg am Weissen Berge bei Prag; sie zeigt auf der Aversseite das Brustbild des Kaisers Ferdinand II., mit der Jahreszahl 1622 und der Randschrift: FERDINANDVS II. ROM. IMP. SEM. AVG. Auf der Reversseite befindet sich folgende Darstellung: Die geflügelte Siegesgöttin, ein kurzes römisches Schwert an der Seite, setzt den rechten Fuss auf den Nacken eines vor ihr knieenden gekrönten Jünglings, während sie mittelst Griffel auf einem runden Schilde schreibt. Einem anderen, neben dem ersten knieenden Jüngling legt eine Frauengestalt (Religio?) die Hand auf den gebeugten Nacken. Im Hintergrunde Kriegstrophäen und die aufrechte Standarte mit dem kaiserlichen Adler. Auf einem am Boden liegenden Schilde stehen die Worte: »Anno 1620 Novembris 8«. Als Randinschrift steht der Psalm Cap. 118, Vers 16: DEXTERA ·

---

[5]) Eine Besichtigung des Bildes mit Operngucker an einem sehr hellen Tage ergab, soviel man in dem durch die gemalten Glasfenster des Chores dunkel gemachten Raum ausnehmen konnte, dass Jakob de Monte in der Zeichnung härter und nüchterner ist als Peter de Pomis, aber besonders mit seinem trockenen Colorit weit hinter der venetianischen Leuchtkraft der Farben des de Pomis zurücksteht.

[6]) Bruder des Erzherzogs Ferdinand, geboren 17. November 1583, gestorben 19. Februar 1616 als Comthur des deutschen Ordens.

DOMINI · FECIT · VIRTVTEM · ; endlich im Abschnitt: IOANN · PETRVS · DE · POMIS · F ·[7]).

Die zweite Medaille ist aus Bronze und scheint ebenfalls eine Gedächtnissmedaille auf den Sieg über den Protestantismus vorzustellen. Die Aversseite ist genau der vorigen gleich. Auf der Reversseite ist der Sturz der Giganten dargestellt. Oben in den Wolken Jupiter, aber jugendlich, wie ein Apollo gebildet, die Strahlenkrone um das Haupt, in der Rechten den Blitz, neben ihm die Gerechtigkeit mit der Waage. Unten ein Durcheinander von Gigantenleibern. Die Randinschrift lautet: LEGITIME CERTANTI. (Legitime certantibus ist der Wahlspruch Ferdinands II.) Diese zweite Medaille ist etwas stumpf in den Formen, aber die erstere ist ganz vorzüglich gearbeitet, die figurale Darstellung schwungvoll componirt. Der Kopf Ferdinands, welcher auf beiden Medaillen von demselben Stempel herrührt, ist mit grösster Feinheit modellirt und gehört sicher zu den besten, ausdrucksvollsten Porträtdarstellungen des Kaisers. Und so hätten wir denn den vielseitigen Künstler auch als tüchtigen Medailleur kennen gelernt.

Zum Schlusse können wir den Familienstand des Künstlers vervollständigen, allerdings nur theilweise, da die Matriken der Stadtpfarre Graz aus jener Zeit sehr lückenhaft sind. In der genannten Monographie konnte ich acht Kinder des Meisters constatiren, heute gelangen wir zur Zahl zwölf. Dieselben sind:

Johanna, erstgeborene Tochter, welche am 2. März 1620 Maximilian Ottavio, Sohn des Hofapothekers Clemens Ottavio in Graz heirathete;

Katharina, ehelichte einen gewissen Zollner, dann als Witwe, und zwar am 19. Februar 1645 den Dr. med. Caspar Job[8]);

Johann Baptist;

Johann Nikolaus, war 1626 Bauzahlmeister in Triest. Diese beiden Söhne blieben in den dreissiger Jahren als kaiserliche Krieger vor dem Feinde;

Ferdinand, getauft 2. August 1598;

Mathilde, bestattet 29. Juli 1611.

Hierauf folgen zwei Kinder, ein Söhnchen und ein Töchterchen, von denen das erstere am 12. April 1615, das zweite am 15. Mai 1616 bestattet wurde. Da in den Matriken kein Taufname angegeben erscheint, so werden diese wahrscheinlich neugeborene Kinder gewesen sein.

Maxentia Katharina, getauft 7. April 1617. Dieselbe heirathete am 2. August 1637 den Caspar Rath aus Oy in Tirol;

Felicitas Polyxene, getauft 11. März 1619;

---

[7]) Die Medaille, als in den Schaukästen der k. Hofsammlung befindlich, beschrieben bei: Sacken und Kenner, Die Sammlung des k. k. Münz- und Antiken-Cabinets, 1866, S. 385.

[8]) Siehe: Zahn, Mittheilungen des historischen Vereines für Steiermark, Heft XXXII, S. 67.

Bianca Maria, bestattet am 2. Januar 1622;
Petrus, bestattet 2. Oktober 1622.
Sämmtliche Kinder waren von der einen Mutter Anna Judith.

Ueber die im ersten Artikel kurz erwähnte Adelsverleihung des Künstlers ist durch Herrn Albert Heilmann, Vorstand des Adelsarchivs in Wien, erhoben worden, dass Peter de Pomis am 2. Juli 1605 von dem damaligen Landesfürsten von Steiermark, Erzherzog Ferdinand, geadelt wurde, und dass letzterer als Kaiser Ferdinand II. mit Diplom dd. Regensburg 10. Februar 1623 »den Adel des besagten Johann Peter de Pomis bestättiget, ihm hiebei das Wappen gebessert, auch das Prädicat Treuberg (nicht Treuburg) verliehen, nebst mehreren anderen Privilegien (freien Gerichtsstand, Freisitzrecht, kaiserl. Schutz, Schirm und Salva Quardia etc.)«.

Dass Peter de Pomis eine persona gratissima bei Kaiser Ferdinand II. war, habe ich schon im ersten Artikel erwähnt. Einen neuen Beweis dafür liefert die von mir vor Kurzem entdeckte Thatsache, dass Ferdinand II. am 21. Mai 1622 die Bauzahlmeisterstelle zu Triest mit 72 fl. Jahresgehalt dem Sohn des Peter de Pomis, Jacob Nicolaus [9]), verlieh, obgleich letzterer damals noch ein unmündiger Knabe gewesen sein musste. Diese in niederen Beamtenkreisen gewiss seltene Sinecur wird durch das Bestallungsdecret [10]) constatirt, welches aussagt, dass der Kaiser die betreffende Stelle dem Hofkammermaler Peter de Pomis für seinen Sohn Jacob Nicolaus verleiht, »also dass er, der junge Pomis, nun hinfüro unser Bauzahlmeister sein soll. Weilen er aber noch zur Zeit vnnuzbar, biss dorthin, zu Erlangung seines rechten Alters und seiner Selbstbedienung, einen anderen, inmassen uns Joh. Jacob Pomo dazu fürgeschlagen worden, wir uns auch denselben gefallen lassen, substituiren, welcher nun im Namen und anstatt seiner sich allenthalben soll gebrauchen lassen.« Wer dieses Substitut Joh. Jacob Pomo war, wissen wir nicht, aber wie der Name sagt, war auch er aus dem Geschlechte der »Apfel«.

---

[9]) In diesem Schriftstück wird er Jacob Nicolaus, in früheren Johann Nicolaus genannt.

[10]) Statthalterei-Archiv in Graz: Reverse von 1622.

Excerpte aus Joh. Fichard's „Italia" von 1536.

Von **August Schmarsow.**

Im »Frankfurtischen Archiv für ältere deutsche Litteratur und Geschichte«, herausgegeben von J. C. v. Fichard, genannt Baur von Eyseneck, Theil III Frankfurt a. M. 1815 S. 1—130 steht fast völlig vergessen der Abdruck eines Manuscriptes in lateinischer Sprache, das der Frankfurtische Rechtsgelehrte Johann Fichard im Jahre 1536 über seine italienische Reise niedergeschrieben hat. Neuerdings hat Professor A. Teichmann in der Basler Festschrift zum Jubiläum der Universität Bologna (Basel 1888, S. 45) auf diese »Italia« Fichard's aufmerksam gemacht und urtheilt: »Iter Italicum . . . optime adumbravit atque elegantem artis operum existimatorem sese exhibuit, non ut alii verborum ampulla contentus.«. Auf seinen Wunsch zunächst habe ich die Reisebeschreibung des deutschen Rechtsgelehrten, die in Anbetracht ihrer Abfassungszeit schon das Interesse des neueren Kunsthistorikers in Anspruch nehmen musste, einer genaueren Prüfung unterzogen, und hebe im Folgenden das Wichtigste heraus, dessen nochmaliger Abdruck an bequem zugänglicher Stelle auch heute willkommen sein dürfte. Die Handschrift ist nach dem Bericht des ersten Herausgebers unleserlicher geschrieben als manche andre desselben Verfassers. »Auf dem weissen Rande befinden sich viele eigenhändige mit der Feder gezeichnete Umrisse der merkwürdigsten Gegenstände, die der Reisende sah, der Triumphbogen des Septimius Severus, Titus, Constantin, des Colosseums, der Ueberreste bei Puteoli, Baiae, des Camposanto und des schiefen Thurmes zu Pisa u. s. w., die das geübte Auge des Zeichners beurkunden.«

Es sind flüchtige, offenbar auf Notizen während der Reise beruhende Bemerkungen, die nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren. Ein Epigramm auf dem Titelblatt sagt sogar, dass Fichard sie selbst nicht einmal zur Auffrischung seines Gedächtnisses wieder durchgesehen. Häufige Verwendung der nämlichen Ausdrücke, vernachlässigter Satzbau, der zwischen Umständlichkeit und Wortkargheit wechselt, beweisen, dass keine nachträgliche Redaction stattgefunden. So entschuldigen sich manche Versehen und erhöht sich der Werth der Urtheile. Diese sind zuweilen sogar humoristisch gefärbt, ja bei einzelnen Eindrücken reicht ihm die lateinische Sprache nicht aus; ein paar deutsche Worte müssen ergänzen. Die sprachliche Schwierigkeit muss man auch an

Stellen in Betracht ziehen, wo der alte Jurist, oft bei sichtlich lebhafter Empfindung, in der Häufung abgebrauchter Eigenschaftswörter stecken bleibt. Besonders landschaftliche Reize zu schildern ist sein Latein nicht fähig; aber man merkt doch, wie er ringt und kämpft. Unleugbar besitzt er eine entschiedene Empfänglichkeit für die Schönheiten der Natur und Kunst, vornehmlich für Gartenanlagen und architektonische Raumwirkung. Von den Werken der bildenden Kunst fesseln ihn fast ausschliesslich die Werke der Plastik, und bei diesen behält auch noch das archäologische, oder sagen wir antiquarische Interesse die Oberhand über das eigentliche Kunstverständniss, wie dies bei der Mehrzahl damaliger Liebhaber der Fall war. Der Kunsthistoriker stösst auf einige krasse Irrthümer, dass z. B. eine Statue Michelangelo's für eine Leistung Bandinelli's genommen wird, oder die ganze Wand- und Deckenmalerei der Cappella Sistina auf Rechnung Raphael's kommt. Die Künstler und ihre Namen kümmern ihn wenig, wahrscheinlich hat er auch einen David für Orpheus angesehen, ebenso wie er die Nacht am Medicäergrab als Pallas Athene anspricht. Doch diese Schwächen, die wir auch bei hochgebildeten italienischen Kennern von damals finden, und eine gewisse Trockenheit der Berichterstattung schliessen nicht aus, dass Fichard's Notizen manchen willkommenen Wink zur Ergänzung unserer historischen Vorstellungen beibringen, ja mehrfach ganz Neues enthalten. So bedaure ich, nicht schon bei der Herausgabe Albertini's diese Quelle gekannt und was sie für Rom und Florenz ergibt, benutzt zu haben, so z. B. bei den Malereien Pinturichio's in der Engelsburg. Die Schilderungen von Neapel, wo das Lustschloss Poggio Reale, jener auch bei Serlio besprochene und abgebildete Bau des Luciano da Laurana, ausführlicher behandelt wird, von Siena, Bologna, Pavia u. s. w. sind ohnehin etwas Seltenes aus jenen Tagen. Seine Urtheile befremden uns freilich oft: geringschätzig wird das Verfallene abgethan, wo wir heute mit eifrigster Andacht eher zum Ueberschätzen geneigt sind, und das höchste Lob wird glänzenden Prunkstücken zu Theil, in dem wir den nahenden Barockgeschmack erkennen. Bestimmend für seinen Maassstab ist, dass er in Rom zuerst und am längsten verweilt hat; die römische Grossartigkeit hat's ihm angethan, aber auch seine Sinne abgestumpft, so dass sie nicht mehr fähig sind, die zarteren Reize des Quattrocento zu geniessen. Es ist die Cultur der Hochrenaissance und ihre Durchsetzung mit römischem Alterthum, die diesen deutschen Rechtsgelehrten gefangen nimmt.

Roma.

I. De novae Urbis viis, plateis, fontibus.

Strata viarum et lapide coctili ut sunt Venetiis breviori crassiorique. Viae ipsae communiter angustiores sunt quam latiores. Omnium autem celeberrima, frequentissima est, quae a Ponte S. Angeli ad campum Florae usque perducit, nam cum ipsa in tres subdividatur vias, omnes mercimoniis plenae sunt. Bibliopola in iisdem multa, in quibus doctos istic animi causa quotidie quasi convenire et conferre inter se variis de rebus observavi. Eodem modo et ea platea quae recta ex campo Florae descendit prope aedes Pompei habi-

tatur. Istic vero et Judaei agunt et numismata cuduntur. Via quae a Burgo S. Angeli in palatium Pontificis ducit omnium maxime regalis. Via Julia autem (a Julio pontifice facta) reliquarum rectissima longissima et amoenissima videtur. Ea prima est a ripa Tybris, et ad pontem Xysti usque descendit.

Fora sunt diversis in locis, potissimum apud palatium S. Georgii, circaque campum Florae, et circa pontem S. Angeli cis Tybrim. Item ad Mariam rotundam. Forum piscarium est ad templum S. Angeli, ubi omnes mensae marmoreae quadrae sunt. Vivi autem pisces ad predictum pontis S. Angeli locum venduntur. Caeterum est etiam forum in Agonico campo, istic die Mercurii singulis septimanis venduntur vestes, panni, gladii et reliqua omnis generis, etiam cibaria. Quemadmodum in campo Florae equi omni die.

Fontes istic rarissimos vidi, aqua enim cysternali et Tyberina (quae quottidie per urbem circumfertur) utuntur [1]). In eo tamen campo, quod est ante palatium in Vaticano, fontem habet praealtum, pluribus salientibus aquam suppeditantem, nec memini me alium Romae vidisse eius generis.

II. De nonnullis ecclesiis.

Templum S. Petri ascenditur pluribus gradibus latissimis, semper post denos (puto) interiecta planitie. Primae portae pronai sub adventum Caroli [V] Imperatoris reparatae exornataeque sunt columnis marmoreis et incrustationibus. Itaque jam prius aspectus splendidus est, cum olim fuerit humillimus. Hac ingressis hypaethrium occurrit quadratum mediocriter amplum. In eo iacent rudera quaedam ex antiquis statuis. In medio vero arca quaedam videtur aenea concava, inclusa est et septa cancellis ferreis, tecto etiam quod quatuor columnulis sustinetur super imposito. Circa hoc tectum aenei pavones inaurati videntur.

Inde ad porticum veram templi pervenitur, in cuius summo antiquissima quaedam Petri imago conspicitur. (Navicula S. Petri super vestibulo primi ingressus facta cernitur ex opere musivo, vel mosaico, tesselatim composita, est vetustissima.)

Templum portas habet tres, parvo intervallo distantes, quarum superior aurea vocatur et muro (ex more) tota est obstructa, vilissimi aspectus. Neque enim licet per illam ingredi, nisi tempore Jubilaei, quod superiori anno XXV (si bene memini) sub Clemente fuit, quo aperta fuit, et deinde, ad certum quoddam altare muro obturata, prout habet inscriptio, tum temporis eidem portae imposita. Media autem porta est communis illa, per quam omnibus patet accessus. Inferior ad sinistram, ipsa aperitur quidem, sed rarius. Utriusque portae valvae sunt aeneae, sculptae eleganter [2]).

---

[1]) Sicher eine, dem wasserreichen Rom von heute gegenüber, sehr erstaunliche Notiz, die wohl nur in den systematischen Zerstörungen der Aquäducte während der Belagerung der Stadt 1527 eine Erklärung findet, da die früheren Päpste, wie Sixtus IV. besonders, für die Reinigung und Regelung der Wasserleitungen gesorgt hatten. Dieser Zustand um 1536 konnte also nicht als normaler gelten.

[2]) Dass beide Thüren eherne Flügel gehabt, ist ein Irrthum. Nur das Hauptportal hatte die Bronzethüren des Antonio Filarete, das seitliche Nebenportal

Ipsum templum quem admodum et Lateranense oblongum est, columnarum recte utrinque ordine posito, plus tamen dimidio detectum et imperfectum est, ut possis in medio templo herbatum ire. Julius Papa magnificentissime et amplissime eam partem, que sub die est aedificare coeperat, absolutis jam aliquot arcubus mirae altitudinis, totum templum restauraturus splendidissime, si vixisset, sed mortuus ejus curae successorem nullum habuit. Leo X. tamen altare summum, quod est S Petri, cooperuit mediocri sumptu. Aedificium est rotundum et circumquaque sessiones sunt, pro S. Pontifice et Cardinalibus. (Sihet eym Capittelhauss gleich.) In eodem sunt aliquot columnae marmoreae elegantissimae obliquis flexibus elaboratae, quas dicunt ex templo Salomonis olim per Vespasianum translatas. Sed breviores sunt quam ut credam [3]).

Redeundo ad principium templi: ad sinistram primo sacellum S. Andreae occurrit, in quo sunt duo magnifica monumenta Pii secundi et Pii tertii Senensium. Extra illud positae sunt sedes VII poenitentiariorum quorum quilibet propter peregrinorum diversitatem separatam exercet linguam. Super sedes illas chorus in recessu quasi est neque amplus neque magnificus.

E regione in sinistro latere monumenta sunt primum Innocentii VIII, quod totum est aeneum. Sedet ipse etiam mortuus. Est enim integra ipsius imago, dextra manu sublata, tanquam fulmen iaculaturus, in solio sedens, aere expressa. Inde Leonis X, post Clementis VII monumentum, utrumque negligentissime, Clementis praesertim, quod a vulgaribus prorsus nihil differt. In eodem latere prope altare quoddam extat effigies aenea S. Petri sedentis pervetusta sed mediocris. Nicolai V monumentum splendidum extat super chorum, sed extra ecclesiae tectum.

Lateran. Baptisterium, ubi baptizatus fuit Constantinus, appellatur nunc S. Joannis in fonte; est locus sphaericus in circuitu quasi porticus columnis excellentibus, quarum quaedam sunt ex solido porphyro, testudinem sustinentibus. In inferiori circumferentia columnarum descenditur aliquot gradibus in Baptisterium, quod sphaericum est, X passuum plus minus amplitudine, marmoreum. Adhaerent etiam huic aliquot veneranda sacella.

Ecclesia est amplissima, longa lataque. Suntque duo utrinque altarum columnarum ordines longissimae. In parietibus superioribus quibusdam locis restant antiquissimae picturae, in quibus quodam loco obiter ostenditur caeruleus color, qui inter obsoletos reliquos antiquissimos colores, ipse tam nitidus est, ac si heri pictus fuisset, quod sane mirabamus [4]). Pavimentum satis est ornatum, non per totum tamen. Incendii etiam in eo restant vestigia.

---

die holzgeschnitzten Pforten des Fra Antonio di Micchele da Viterbo, beide unter Eugen IV. gearbeitet. Vergl. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I. p. 41—45.

[3]) Vergl. die Ansicht der Chorpartie im Hintergrunde der »Schenkung an Papst Sylvester« in der Sala di Costantino im Vatican, sowie die Säulen auf Raphael's »Heilung des Lahmen« unter den Teppichcartons.

[4]) Ueber diese Wandmalereien des Gentile da Fabriano und Vittor Pisano vergl. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I. p. 46 f.

Extra templum Lateranense in area stat aerea equestris statua multo elegantissima, quam alii M. Aurelii Antonini alii L. Veri, alii Septimii [Se] Veri putant fuisse. Itaque nescitur cujus. (Es ist sehr ein schön stück.)

S. Maria in Aracoeli. Ab altero latere Montis Capitolini, in monte est Ara Coeli . . . Templum hodie est Franciscanorum oblongum, in medio splendide stratum, utrinque negligentius. In eo est sepulcrum S. Helenae. Item Reginae Bosniae. Item ante fores priores sepulchrum Blondi [Faroliviensis]. In templo Arae Coeli maximae columnae marmoreae extant, per quarum unam foramen transit, cui per jocum aures admotae sentiunt sibilum ab altero ad aliud foramen inspirante, quem dicunt a vespis in columna clam inclusis edi, ad quod festiviter, logus, immo non dubito, inquam, quin vespas illas in cerebro tuo clam habeas inclusas. (Ich will wol glauben, dass du Wespen im Hirn habst.) Circa sepulchrum Helenae columnae IIII marmoreae versicolores pulcherrimae, instar vitri resplendentes, tum leves sunt; et tabula istic appensa vult ipsum altare omnium fuisse primum, quod Christo fuerit excitatum. Ara coeli ascenditur CXXVIII gradibus, semper inter octenos interposita aliqua planitie. Ad sinistram multae sunt marmoreae imagines, quasi in tabulis sculptae, eo modo et ordine, quo videmus in veterum sarcophagis. Tempore autem passim collectae, ad ascensum istorum graduum, tanquam in locum conspicuum positae sunt.

S. Maria sopra Minerva. Templum . . . est elegans et amplum. Ipsius autem antiqui extant in coenobio fratrum parietes, oblongam et quadratam formam templi ostendentes, sed non magnam. In eo coenobio est bibliotheca satis quidem spatiosa, sed non optima, inter comunes tamen Romae praestantior est. Praeter enim Vaticanam, bibliothecas istic paucas habet excellentes, haec igitur Minervae et fratrum Mariae de populo quae tamen longe minor est, sed ordinatissima, in primis laudantur.

S. Costanza. Extra portam Nomentanam, nunc S. Agnetis, circa secundum lapidem extat vetustissimum templum Bacchi, forma circulari, intus duplicibus in circuitu columnis (sed iis tenuioribus) sustinetur uterque fornix. Fuit intus opere Mosaico ornatissimum, quod plerisque in locis adhuc videtur. Superius ex eodem opere etiam picturae gestorum et sacerdotum ipsius Dei, visu dignissimae adhuc apparent. In medio stetit sepulcrum quoddam, quod est porphyreticum augustum vitibus et uvis puerulisque insculptum, omnium quae vidi ego ornamentissimum, sed jam post altare summum repositum est, quo templum esset spatiosius, quod iam S. Clementi dedicatum est [5]).

S. Agnese fuori. Inde prope extat ecclesia S. Agnetis, a nostris condita olim, sed et ipsa antiquissima. Opere mussivo et maximis marmoreis crustis exornata, ita tamen ut ornatus ille iam supra modum consenuerit. Extat admodum profunde in terra, plurimisque gradibus, interiecta duplici lata planitie, descenditur. Angusta tamen est et pauca habet altaria. In summo situm est corpus S. Agnetis. Fuit istic ante L annos

[5]) Wohl ein Gedächtnissfehler für S. Constantiae. Vergl. Fr. Albertini, Fol. 50b, 63b. Der Porphyrsarkophag jetzt im Vatican.

monasterium virginum, sed propter earum corruptissimam vitam monachae translatae sunt et census istius monasterii (quod alias amoenissimum fuit) alteri ecclesiae collati.

III. De Palatiis.

Palatia passim per urbem habet magnificentissima, quae porticus suas non foris, ut Bononiae, sed intus habent, altis conspicuis que ex marmore columnis conspicuas [6]). Omnium vero magnificentissimum et amplissimum Palatium S. Georgii prope Campum Florae, ubi habitavit olim Cardinalis de Medices et nunc est Cancellaria. Extructum est illud Julii temporibus a Cardinale S. Georgii, maxime tamen ex spoliis Amphitheatri quod eo latere, quo respicit urbem, fere in totum non modo nudatum est, sed fere disiectum, et Tyburtini lapides ad hoc palatium transportati. Habet autem hoc palatium inclusum latere sinistro, templum S. Laurentii in Damaso, quod est inter insigniora; reliquis autem lateribus circumquaque Tabernas pene innumerabiles. Et in ipsa ad ingressum suae porticus, statuae duae sunt, humana statura non paulo longiores, muliebres, integrae, faberrimeque sculptae, in eum locum nescio unde translatae. Elegans splendidumque est et Farnesiorum palatium (ex qua familia praesens pontifex est) sed nec media dum sui parte absolutum.

Capitol. Praetoris palatium nihil, quod ego viderim vel ex aliis audiverim, memorabile continet. Oblonga quadrataque forma est. Intus aulam habet admodum amplam, in qua causae civiles criminalesque aguntur, ipso Praetore iudicio praesidente. Nihil ornati conspicitur. Picturae quae paucae in ea fuerunt, iam senio obliteratae sunt. Breviter, et intus et foris vetustate tantum, veterique Romano nomine conspicuum est. Ascenditur intus clivo continuo, mulis potius quam hominibus facto. Foris parietes superiorum praetorum insigniis oppleti sunt.

Palatium vero Conservatorum et amplius multo et splendidius est. Habet enim tam foris quam intus porticus [7]). Habet in medio aream sub die elegantem, habet adiunctos hortos etc. Primum igitur ante porticum istius palatii foris duo pari forma marmorea fluviorum simulacra, seminuda, et invicem se respicientia, mirandae magnitudinis videntur, quorum alterum Sphynga, Aegypti peculiare animal, alterum tygridem, Armeniae truculentam feram, cui dextri innituntur cubito, habent, sinistris autem utrumque cornu copiae, rerum affluentiam significans tenet. Unde quidem volunt hoc Tygrim, illud

---

[6]) Diese Form des römischen Palastbaues kommt offenbar erst zur Geltung, seit Sixtus IV. energisch gegen die Vorbaue eingeschritten war, zur Verbreiterung der Strassen. Nicolaus V. will noch nach bolognesischer Weise mit fortlaufenden Laubengängen officiell bauen lassen; aber schon Palazzo Venezia kehrt die Loggien nach innen. Ein Anlauf im Pal. del Governo vecchio. Classische Vollendung durch Bramante. Dann wieder Zusammenschrumpfen des Säulenhofes im Barockstil.

[7]) Wichtig für die spätere Umgestaltung dieses aus den Zeiten Nicolaus' V. und Sixtus' IV. stammenden Baues durch Michelangelo, an dessen Fassade die Gedrücktheit des Untergeschosses auffällt. — Die saugenden Knäblein unter der alten Wölfin sind ersichtlich Arbeit eines Quattrocentisten.

vero Nilum esse . . . Praeterea in frontispicio ipsarum aedium aeneum lupae simulacrum videtur, quod conditores urbis lupa enutriti sunt.

In superiori Palatii parte primum variae marmoreae et viriles et muliebres statuae occurrunt, faberrime elaboratae. Ad sinistram vero scalarum patet aula quaedam elegantissima. In eius superiori parte, ad medium parietis posita videtur maxima quaedam statua Leonis [X] Pontificis sedentis; pulcherrime exque solido et uno marmore facta. Imposita autem est quasi altari cuidam cum hac inscriptione . . . . . . [8]). Ad sinistram sedentis illius Leonis, paulo tamen inferius est pulpitum vel suggestum quoddam, unde cives Romani creantur et promulgantur, cum hac inscriptione

ROMANVM VIRTVS NON NOMEN EFFICIT.

Neque tam humile est opinione ipsorum, civem Romanum esse, quam Erasmus facit, nam et dignitatis habetur, neque omnibus temere confertur, quanquam re ipsa non multo est amplius aliis.

In ista autem aula adjunctisque conclavibus et aulis praestantissimae sunt ex veteribus Romanorum historiis picturae [9]), in quibus cernere licet antiquorum Romanorum togas (Venetorum Senatorum similes) item nuda militum brachia et genua, tibialia, succinctoria, calceos multis cordis incruciatis circa pedem ligatos, quae tamen expressius in statuis marmoreis undique apparent. Ibidem quis modus fuerit feriendi securi, caedendi virgis, alligandi palo etc.

Post palatium hoc per hortos recta itur ad rupem Tarpeiam prope conjunctam, est autem illa, ubi nunc quoque facinorosi cives Romani puniuntur. Ex illa pulcherrimus patet in urbem prospectus.

Palazzo Vaticano. Palatium Pontificis multo amplissimum est et quasi multa conjuncta palatia. Ascenditur variis arearum anfractibus. In partibus inferioribus inclusae sunt integrae habitationes, in quibus agunt officiales. In mediis (intellige, solum ipsum distinguere, nam in monte situm est) habitant digniores, etiam Cardinales aliquot, inter quos praecipuus est Episcopus Capuanus iam Cardinalis S. Sixti, est Germanus Misnensis ex familia Nobilium de Schauenberg, vocatus Nicolaus . . . Breviter autem Palatium totum amplum, magnificum, superbum, porticubus columnis cubiculis aulis et viis usque ad summum tectum equitari commodis. In eo pontifex habitat.

Potissima sunt in ipso palatio (nam aularum magnificentiam et copiam tanquam communia palatiorum omittamus) sacellum pontificis et bibliotheca. Sacellum forma quadrata est sed longa. Latitudinis est mediocris. Locus ille, quem Pontifex, Cardinales et Episcopi cum familiaribus ingrediuntur, in quo et ipsorum consessus et altare ipsum est, septis et cancellis ferreis inargentatis paulo ultra tertiam partem a reliquo, in quo hospites vulgusque consistit,

8) Die Statue Leo's X. befindet sich jetzt in der Kirche S. M. in Aracoeli.

9) Diese Gemächer, mit (stark restaurirten) Wandmalereien aus der antiquarischen Uebergangsperiode zwischen Mantegna, Filippino Lippi, Pinturicchio und Raphael sind erhaltene Theile des alten Palastes.

separatus est. Ad eius dexteram prope in alto, quasi in moeniano consistunt symphoniaci supra modum vocales. Pavimentum huius sacelli ornatissimum est, vario marmore, diversis circulorum anfractibus et aliis vermiculationibus. Reliqua inferius annotabo. Celeberrimum est hoc sacellum, omnium pictorum judicio, propter incomparabiles picturas Raphaelis Urbinatis [10]), quarum tamen colores nunc non mediocriter obfuscati videntur, quod haud dubie propter quottidianas accidit suffumigationes. Totum autem pictum est.

Bibliotheca Vaticana amplissima est, humi posita, pulpitis et ordine conspicua. Est autem duplex exterior et interior; interior est illa secreta, quae conclusa est, nec nisi per Custodem inspici potest. Custos Bibliothecae eius est Faustus Sabaeus Poeta, homo severus et senex. Atrium Bibliothecae domus ipsius Sabaei est [11]).

Ex palatio itur in hortos latissimos, post quos est locus ille »Bellevider«, qui aedificiis, ambulacris, fontibus, arboribus, statuis antiquis, positu et prospectu est ornatissimus et incomparabilis. Habet cochleam [12]), per quam ascenditur ad summum usque, unde potissimum patet loci amoenitas et prospectus, qualem nusquam esse puto amoeniorem.

Castello S. Angelo. .... Superius in duas partes aedificia dividuntur, quarum altera pontifici destinata est, altera a custodibus et familia habitatur. Pontificis conclavia pauca sunt et angusta. In porta harum legitur hoc distichon:

Haec aulam, haec thermas, gelidos haec ducit in hortos
De tribus hanc quamvis, tu tibi carpe viam.

Hac porta ingressus (quae parvula est) vides statim hortos angustissimos sed amoenissimi aspectus, picturis ornatos. Inde pervenis in balneolum, quod et ipsum angustum est, sed conchis marinis et picturis inauratis admodum elegans. Istic sedens sanctissimus in labro quodam ovato lavat calida, quae per nudam quandam aeream puellam subministratur. Sunt et plures inibi nudae puellae depictae. Ex quibus dubito quin magna devotione tangatur.

Aula et ipsa angusta est, habens adjunctum sacellum, paucorum hominum capax.

In suprema parte (Burgi) angeli stant duo, strictis gladiis, alter humi, alter deauratus in altissima pertica collocatus. Inde nomen habet burgum.

Inferius prope ingressum primarum portarum adjunctum habet amoenissimum hortum, sed non admodum et ipsum amplum. In eo Sphinges II masculus et foemina, forma solita sculpti videntur. In eodem porticus est, antiquis Alexandri VI picturis (quoties ille a Carolo VIII puto osculo pedum

---

[10]) Dieser Irrthum, den Namen Raphael's, der ihm in den Stanzen genannt war, hier in der Sixtinischen Capelle zu nennen, statt den Michelangelo's, und die Malerei von oben bis unten als Eins zu betrachten, ist bezeichnend!

[11]) Es handelt sich nur um die Schöpfung Sixtus' IV. (vergl. Schmarsow, Melozzo da Forli, S. 37 f.). Die »bibliotheca pensilis« Julius' II. (vergl. Albertini, Fol. 90 a) erwähnt er nicht.

[12]) Die Wendeltreppe des Belvedere, ein Werk Bramante's.

honoratus sit) ornatus. Eodem adjuncta conclavia duo, quarum interius ornatissimum est, tabulatis supernis in totum deauratis [13]).

Palazzo Venezia. Palatium S. Marci est amplum et magnifice coeptum, sed nec ex dimidio perfectum. Habet spaciosissimas aulas, in quarum altera interiori videtur mappa mundi (ut vocant) maxima et ornatissime picta. Est longitudinis hybernaculi mei inferioris Francofordiae, altitudinis fere eiusdem. Septa est ligneis cancellis ne prope accedentium manibus contaminetur. Pontifex hic Paulus plerumque hic in aestivis agit [14]).

Prope hoc palatium extat arcus asseritius Carolo [V.] urbem ingredienti excitatus, tumque totus inargentatus. Est etiam nunc ornatissimus et elegantissimus, sed tempestatibus imbribusque in dies magis et magis corrumpitur.

Palazzo della Valle. Hic verus est omnis Romanae vetustatis thesaurus. Nam tota superior aedium pars intus in circuitum ornatissima est exquisitis veterum marmoreis statuis. Ibidem etiam lupa cum conditoribus Urbis ex porphyro ....

E regione post illam domum hortus est, attinens ad domum; in eam ingressus tantum statuarum vides, ut credas in eum locum unum, quicquid usquam Romae fuerit inventum, esse congestum. Inferius in curia plurima jacent neglecta. Superius in porticu utrinque in loculis suis positae sunt lectiores statuae marmoreae. Lectissimae autem in horto pensili, proxime adjuncto, qui elegantissime extructus ita insuper istis monumentis ornatus est, ut nihil sit istic sculpti marmoris fere, quod non ex antiquitate repositum adaptatumque sit. Locus est quadratus in latitudine, utrinque porticus;

---

[13]) Diese Notizen sind sehr wichtig; denn sie bringen uns einen Schritt weiter in der Reconstruction dieser bei einer Pulverexplosion untergegangenen Räume und ergänzen die bisherigen Quellen (Vasari und Lorenz Behaim) über die Malereien des Pinturicchio. Nach Vasari's Ausdrücken: »In Castello Sant' Angelo dipinse infinite stanze a grottesche; ma nel torrione da basso nel giardino fece istorie di papa Alessandro, e vi ritrasse Isabella regina Cattolica, Niccolò Orsini conte di Pitigliano, Gianiacomo Triulzi, con molti altri parenti ed amici di detto papa, ed in particolare Cesare Borgia, il fratello e le sorelle, e molti virtuosi di que' tempi« (Opp. III, p. 499 f.) und (V, 202): »In quel tempo che il Pinturicchio per Alessandro VI dipingeva le camere papali [Appartamento Borgia], e in Castel Sant' Angelo le logge e stanze da basso nel torrione, e sopra altre camere« . . . hatte ich mit Hülfe der Inschriften bei Lorenz Behaim ein achtseitiges Thurmgemach für diese Geschichten Alexanders VI. annehmen zu müssen geglaubt (vergl. meinen Pinturicchio in Rom, S. 64 f.). Jetzt stellt sich heraus, dass »torrione« die ganze thurmähnliche Bastion bezeichnen soll, in deren Inneren sich »le loggie e stanze« befänden, und dass die sechs Historien, die Behaim's Epitaphien schildern in der »Porticus«, offenbar auf den Wandfeldern an der Innenseite der Arcaden gemalt waren. An den Kreuzgewölben darüber waren unter Anderem acht Medaillons mit römischen Kaiserporträts und zugehörigen Sinnsprüchen gemalt. Die Innendecoration des Prunkgemaches, das Fichard erwähnt, wird nach Art des Appartemento Borgia zu denken sein.

[14]) Paul III. folgte also dem Beispiel seines Namensvorgängers, der den Palast gegründet hatte und dort gestorben war.

latera longitudinis habent statuas in loculis suis, superius interpositae quasi tabulae . . .

Ad dextrum latus descendebatur in conclave quoddam, cui erat adjunctum balneolum elegantissimis lascivissimisque nudarum puellarum lavantium etc. picturis ornatissimum, Pontificis in Burgo Angeli et amplius et sumptuosius, more Romano extructum [15]).

---

[15]) Das Badezimmer des Cardinals Bibbiena im Vatican, das Fichard nicht gesehen zu haben scheint, stand also nicht so allein da! Der Erbauer des Palazzo S. Andrea della Valle war der Sohn des Leibarztes Sixtus' IV., früher Bischof von Cortona und Mileto, unter Julius II. apostolischer Geheimschreiber, unter Leo X. 1517 Cardinal geworden. Ueber die erwähnten Theile des Palastes vergl. Vasari, Leben des Lorenzetto (Opp. IV, p. 579) »fece il disegno (pel palazzo) della Valle la facciata di dentro, e così il disegno delle stalle ed il giardino di sopra, per Andrea cardinale della Volle, dove accomodò nel partimento di quell' opera colonne, base e capitegli antichi; e spartì attorno, per basamento di tutta quell' opera, pili antichi pieni di storie; e più alto fece sotto certe nicchione un altro fregio di rottami di cose antiche, e di sopra nelle dette nicchie pose alcune statue pur antiche e di marmo, le quale sebbene non erano intere . . . . l'accomodò nondimeno benissimo.

(Schluss folgt.)

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Mainz. Geschichte der Galerie.

Unsere deutschen Gemäldegalerien haben fast sämmtlich ihren Ursprung in den fürstlichen Privatsammlungen. Manche von ihnen lässt sich bis in die Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts zurückverfolgen. Erst später, bisweilen erst im Laufe dieses Jahrhunderts, wurden aus den fürstlichen Kunstsammlungen (welche doch eigentlich mehr Curiositäten-Cabinette waren), die Bilder als ein zusammengehöriges Ganzes ausgeschieden. Ueberweisungen aus den fürstlichen Schlössern, bisweilen auch grosse Ankäufe bereicherten den Bilderbestand. Wie auf diese Weise noch in unserem Jahrhundert aus einer mässigen fürstlichen Privatsammlung eine grosse Galerie erwachsen konnte, in welcher keine Hauptrichtung der Malerei unvertreten ist, das zeigt uns die Geschichte der k. Gemäldegalerie in Berlin.

Abweichend von diesen mit reichen Mitteln versehenen fürstlichen Galerien gestaltet sich die Geschichte der wenigen, durchgängig auch minder bedeutenden städtischen Galerien Deutschlands. Es ist vielleicht nicht ohne Reiz, nachdem Bode vor Kurzem [1]) die Entwicklung der sämmtlichen deutschen Galerien während der letzten Jahrzehnte in grossen Zügen skizzirt hat, die Geschichte einer der städtischen Galerien, nämlich derjenigen der Stadt Mainz, etwas eingehender zu betrachten [2]).

Die Geschichte der Mainzer Gemäldegalerie reicht nicht über die Zeiten der französischen Besitzergreifung zurück. Allerdings war die Stadt bereits zu den Zeiten des Kurstaats nicht arm an guten Bildern; denn sie beherbergte damals die Sammlungen der Kurfürsten, des reichen Kurmainzer Adels (z. B. der Domherren Eltz und Stadion) und die Kunstschätze der Klöster und Stifter. Allein die Sammlungen waren grossentheils vor dem ersten Eindringen der Franzosen (October 1792) mit ihren Eigenthümern auf das rechte

---

[1]) Juliheft (X.) der Deutschen Rundschau 1889.

[2]) Das dazu benutzte urkundliche Material entstammt dem städtischen Archiv zu Mainz.

Rheinufer flüchtig gegangen, zu einem geringeren Theile aber in den Wirren, welche der ersten französischen Besitzergreifung (October 1792 bis Juli 1793) folgten, die Beute einheimischer und französischer Plünderer geworden. Dies Schicksal widerfuhr namentlich auch den Gemälden, welche sich in den Kirchen und in den Wohnräumen der zahlreichen und begüterten Klöster und Stifter befunden hatten. Als im Jahre 1802 die Klöster und Stifter endgiltig aufgehoben wurden [3]) (seit 1798 hatten sie unter einer Art von Sequester gestanden), war von ihren Bildern nur noch Weniges vorhanden; nur einige zwanzig Gemälde, zumeist Werke der altdeutschen Schulen, darunter recht tüchtige, hatte der Geschmack der zugreifenden »Kunstfreunde« verschmäht. Der Maire der Stadt, Macké, trotz der rauhen Zeiten ein verständnissvoller und wahrer Freund der Kunst, nahm sie für die Stadt Mainz in Besitz und brachte sie in Sicherheit [4]). Sie bilden den ältesten Bestandtheil der heutigen städtischen Sammlung [5]). Doch konnten sie vorerst nicht öffentlich ausgestellt werden, nicht nur weil es an Platz fehlte, sondern auch weil sie einer Restauration dringend bedürftig waren. Sie blieben daher noch in vorläufiger Verwahrung in der Behausung des Maire [6]).

Kurze Zeit darauf, im Jahre 1803, wurde die Stadt Mainz auch von Staats wegen, d. h. von Seiten der französischen Republik, welcher sie seit dem December 1797 angehörte, mit einer Ueberweisung von Gemälden bedacht [7]).

Der Grundsatz, Alles, was die Republik bei der Confiscation der königlichen und herrschaftlichen Schlösser, bei der Säcularisation der kirchlichen Anstalten, besonders aber auch auf ihren erfolgreichen Kriegszügen an Bildern erworben hatte und stets noch dazu erwarb, in dem Musée Central in Paris zusammenzubringen, erwies sich nämlich auf die Dauer als undurchführbar. Um den Ueberfluss, an welchem das Musée Central geradezu erstickte, los zu werden, regte der Minister des Innern, Chaptal, in einem Bericht an den ersten Consul [8]) die Vertheilung einer Anzahl von Bildern an 15 Departementshauptstädte an, unter welchen sich auch Mainz befand. Ein Decret des ersten

---

[3]) Vgl. K. G. Bockenheimer, Geschichte der Stadt Mainz während der zweiten französischen Herrschaft (1798—1814). Mainz 1890.

[4]) Vgl. Rheinisches Archiv für Geschichte und Litteratur. Herausgegeben von N. Vogt und J. Weitzel, Bd. X, Wiesbaden 1813, p. 88.

[5]) Es ist also nicht gerechtfertigt, wenn Bode (l. c. p. 132) die Mainzer Sammlung mit dem etwas odiösen Stigma einer »Galerie von Napoleons Gnaden« behaftet; wenn auch die Zurückführung ihres Ursprungs auf einen besonderen Gnadenact Napoleons der älteren Ortsüberlieferung entspricht. In Wahrheit verdankt vielmehr die Stadtgemeinde die ersten Anfänge ihrer Sammlung der Initiative ihres eigenen Vorstandes, des Maire Macké.

[6]) D. 14, jetzt Petersstrasse Nr. 14. — Vgl. Rheinisches Archiv X, p. 88.

[7]) Vgl. zum Folgenden auch: Clément de Ris, Les musées de Province (2. Aufl. Paris 1872), und Woermann, Die Provinzial-Galerien Frankreichs (Zeitschrift f. bild. Kunst, Bd. XVI, p. 56 ff.).

[8]) Abgedruckt bei Cl. de Ris, p. 441—442.

Consuls vom 14. Fructidor VIII[9]) genehmigte den Vorschlag des Ministers. In Ausführung dieses Decrets wurde eine Commission eingesetzt mit der Aufgabe, unter den Gemälden des Musée Central, nämlich den oben genannten Gruppen, und ausserdem den Akademiepreisen aus den Jahren 1649—1793, eine Ausscheidung vorzunehmen. Die ausgeschiedenen Bilder wurden sodann den einzelnen Städten zugetheilt. Nachdem 1802 die Thätigkeit der Commission beendet war[10]), durfte endlich gegen Ausgang des Jahres 1803 die Stadt Mainz — freilich nur gegen Erstattung der für die damalige geldarme Zeit nicht unbeträchtlichen Restaurations- und Transportkosten von 3297,75 Francs[11]) — die ihr anheim gefallenen Bilder durch einen Bevollmächtigten in Paris in Empfang nehmen. Die Gemälde, 35 an der Zahl, gingen in zwei Transporten ab, deren zweiter am 18. Frimaire XII (10. November 1803) an seinem Bestimmungsort ankam[12]).

Seiner geschilderten Provenienz entsprechend, bestand dies französische Staatsgeschenk meist aus Werken von grossem Umfang; Antwerpener, Lütticher und französische Meister des 17. und 18. Jahrhunderts waren besonders vertreten.

Als die Bilder in Mainz ankamen, war für sie die geeignete Unterkunft natürlich noch viel schwerer aufzutreiben, als für die bereits vorhandenen, weniger umfangreichen altdeutschen Bilder. Sie waren aber unter der ausdrücklichen Bedingung sofortiger Auf- und Ausstellung überwiesen worden. Der stets hilfsbereite Maire Macké gab darum auch für sie vorläufig einen Raum seiner Privatwohnung her. Die Bilder wurden jedoch, da der Platz nicht dazu ausreichte, sie neben einander aufzuhängen, auf Leisten und Rollen, wie Theatercoulissen verschiebbar, hinter einander, so gut es eben gehen wollte, aufgestellt[13]).

Bei diesem Provisorium blieb es bis 1815. In diesem Jahre wurden auf Betreiben Justus Gruner's, des Gouverneurs des Mittelrheins[14]), die beiden Bestandtheile der Sammlung, die altdeutschen und die von Frankreich überwiesenen Bilder vereinigt und aus ihrem traurigen Aufbewahrungsort erlöst;

[9]) Abgedruckt bei Cl. de Ris, p. 2.

[10]) Erlass Chaptal's vom 30. Thermidor X mit dem Looszettel »Lot IX« in Anlage.

[11]) Mittheilung des Generaldirectors des Musée Napoléon Vivant-Denon vom 1. Fructidor XIII.

[12]) Jedoch nach einer sehr unglücklichen Reise. Auf der Fahrt über die Mosel fielen die Bilderkisten ins Wasser und konnten erst nach mehreren Tagen gehoben werden; die Farbenschicht der Bilder drohte infolge davon sich loszulösen; die meisten derselben waren mit einer Kruste feinen Wassersandes überzogen. (Protokoll vom 18. Frimaire XII des Notars Lothar Drey.)

[13]) Vgl. Rheinisches Archiv, Bd. VII, Mainz 1812, p. 90—91. Zugänglich wurden sie trotz der bei der Ueberweisung hinzugefügten Bedingung erst zwischen 1809 und 1812 gemacht; vgl. Annuaire Statistique du Département du Mont-Tonnerre pour l'An 1809. Mayence chez F. Kupferberg, p. 150; Rhein. Archiv VII, l. c.

[14]) Erlass vom 31. März / 12. Juni 1814.

die Räume der damaligen Stadtbibliothek, die sogenannte »Burse« [15]), nahmen nunmehr die Sammlung auf. Dort lebte sie ihr Stillleben weiter. Abgesehen von einem Verkauf und einem Tausch einiger Bilder [16]), abgesehen von geringfügigen Schenkungen und abgesehen von einer leider nur zu durchgreifenden Restauration der meisten Bilder in den Jahren 1817—1820 ereignete sich nichts für die Galerie Bemerkenswerthes. Von Besuchern wurde sie jedenfalls auch nicht viel belästigt, denn sie war regelmässig verschlossen und wurde nur auf Verlangen vom Bibliothekdiener geöffnet [17]). Die Anfechtungen einiger Revindikanten, welche ihre Rechte auf einzelne Bilder des französischen Staatsgeschenkes aus der vorfranzösischen Zeit her geltend zu machen suchten, so des niederländischen Staates und der Stadt Nürnberg, wurden ohne grosse Schwierigkeiten überwunden [18]).

Neues Leben und Wachsthum brachte der Sammlung erst das Jahr 1841. Am 27. April dieses Jahres verstarb in Mainz der früher in London, sodann in Frankfurt a. M. und Baden-Baden wohnhaft gewesene Kunsthändler Martin von Metzler, nachdem er sein Lager an Kunstwerken der Stadt vermacht hatte. Nach längeren Verhandlungen mit Erbschaftsprätendenten und -gläubigern gelangte die Stadt im Jahre 1842 in den Besitz. Damit war der Bestand der Sammlung von ungefähr 60 Bildern auf rund 240 gestiegen [19]). Besonders zahlreich in der von Metzler'schen Zuwendung waren niederländische Cabinetsstücke, welche in der Galerie vorher nicht vertreten gewesen waren, so dass der Zuwachs zugleich eine glückliche Ergänzung bedeutete. Auch Italiener fehlten nicht.

Die grosse Vermehrung der Sammlung veranlasste ihre Ueberführung in würdigere Räume. Es wurden für sie mehrere Säle des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses hergerichtet, welches bis zu dieser Zeit als Lagerhaus gedient hatte. Die Uebersiedlung war im Winter 1843 auf 1844 vollendet.

Seit dieser Zeit ging die Entwicklung langsam, aber stetig vorwärts. Grössere und kleinere Schenkungen bekunden das Interesse, welches die Bürgerschaft an ihrer Galerie nimmt. Aus den letzten Jahren sind hervorzuheben die Schenkung der Veit'schen Cartons zu den Wandbildern im Mainzer Dom durch die Wittwe des Malers, der viele Jahre lang der Galerie als Director vorgestanden hatte, sowie die Vermächtnisse zweier Mainzer Bürger, des Buchdruckereibesitzers Joseph Mayer (gest. April 1889) und des Rentners J. B. Hofmann (gest. Mai 1889), die der Galerie einen Zuwachs von fast hundert Bildern der niederländischen Schulen, darunter Namen, wie Adriaen

---

[15]) E. 39, jetzt Neubrunnengasse 1.

[16]) Vgl. hierzu insbesondere: Rescript der k. k. Oesterreichischen und k. Preussischen vereinigten Administration der Stadt und Festung vom 19. September 1814; Bericht des Bibliothekars Lehne vom 9. September 1815.

[17]) Brühl, Mainz, geschichtlich, topographisch und malerisch dargestellt, Mainz 1829, p. 348.

[18]) Vgl. u. a.: Administrationserlass vom 17. November 1815; Bericht des Bibliothekars Lehne an den Kreisdirector vom 3. Januar 1815 (? 1816).

[19]) Vgl. Nachlassinventar vom 7., 8., 10. u. 11. Juni 1841 mit den Nachträgen

van Ostade, Goijen, Dirk Hals, Palamedes Palamedesz, Salomon van Ruysdael gebracht haben.

Zur Zeit zählt die Galerie etwa 400 Nummern Gemälde und Kartons [20]). Am stärksten sind dabei die holländischen Maler vertreten. Ausser den bereits genannten holländischen Meistern würden Lievensz, Michiel Jansz. Miereveld, ein bezeichneter Dirk van Baburen und ein bezeichnetes Bild des ebenso seltenen Bildmalers Geraerd Pietersz van Zyl (1665 in Amsterdam gestorben) zu erwähnen sein. Unter den vlämischen Malern ragt Jordaens hervor, von welchem die Galerie ein gutes Werk der späteren Zeit: ein grosses Altarbild mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel, von 1663 besitzt. Auch von Otto van Veen, dem Lehrer des Rubens, ist ein tüchtiges Werk vorhanden. Von vlämischen Cabinetstücken ist ein zierlicher Staelbent nennenswerth.

Die belgischen Maler des französischen Sprachgebiets vertritt Lairesse und — wenn der Katalog recht hat — auch Jacques d'Arthois, der letztere mit einer umfangreichen Landschaft.

Von italienischen Malern des Quattrocento finden sich eine Madonna von Lorenzo di Credi und ein interessantes oberitalienisches Altarbild, welches der Katalog irrigerweise dem Bazzi zuschreibt; von den späteren Italienern sind Barbieri und Domenichino hervorzuheben, sowie das jedenfalls einem Meister der römischen Schule des 17. Jahrhunderts zugehörige markige Cardinalsbildniss; Justi [21]) denkt an Sacchi oder Maratta; der Katalog versieht die frühere Bestimmung Velasquez mit einem Fragezeichen.

Unter den Deutschen zieht ein Anonymus, vom Katalog behutsam »Deutscher Meister um 1500« genannt, den Blick auf sich; sein Werk, der Rest eines Flügelaltars mit der Anbetung der Könige und dem Martyrium des hl. Stephanus, würde es wohl verdienen, der Anonymität entrissen zu werden. Ausserdem ist ein Altarflügel vom Meisters des Thomasaltars bemerkenswerth. Von den in der Regel wenig beachteten Deutschen des 17. Jahrhunderts, deren mehrere in der Galerie vorhanden sind, sei Johann Carl Loth (1632—1698) genannt. Auch die nicht sehr erfreuliche deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts weist eine Anzahl von Proben auf.

Von französischen Meistern ist weniger da: ein altfranzösisches Bild, vom Katalog mit Vorbehalt dem Jean Cousin zugeschrieben, sowie je ein Bildniss von Nattier und von Pesne wären wohl hervorzuheben.

Die spanische Schule ist nach dem Katalog mit einem, allerdings anzweifelbaren, Murillo vertreten.

Von modernen Malern findet sich nicht viel, und auch dies ist zum grossen Theil Eigenthum des Vereins für Kunst und Litteratur, welcher die ihm gehörigen Bilder statutengemäss der Galerie zu dauernder Aufstellung einverleibt

[20]) Nicht einbegriffen sind hierbei die Bilder des sogen. Mainzer Saales der Galerie; dieser enthält Darstellungen aus der Mainzer Geschichte, Bildnisse Mainzer Persönlichkeiten und Ansichten aus dem alten und neuen Mainz lediglich nach stofflichen Gesichtspunkten geordnet.

[21]) Justi, Velasquez II. p. 83.

hat. Unter den Gemälden ist ein vorzügliches Bildniss Thorwaldsen's von Eduard von Heuss (1808—1881), der Erzbischof Willigis in der Klosterschule von dem jüngeren Wilhelm Lindenschmit und ein Aquarellencyklus »die Rolandsknappen« von dem früh verstorbenen begabten Schüler Steinle's, Ferdinand Becker (aus Gonsenheim bei Mainz, 1846—1877), besonders anziehend. Unter den Kartons diejenigen des älteren Lindenschmit (1806—1848) mit Darstellungen aus der thüringischen Geschichte, die Veit'schen Kartons zu den Wandbildern im Dom — beide Cyklen hängen leider im Treppenhaus —, sowie ein gemalter Karton des in Mainz verstorbenen Düsseldorfer Malers Aug. Gustav Lasinsky (1811—1870).

Da die Mainzer Galerie sich wesentlich durch Schenkungen und Vermächtnisse entwickelt hat, so sind mit guten und mittelmässigen Werken der Malerei natürlich auch manche durchaus untüchtige herein gekommen [22]). Dass Bilder der letzteren Art geeignet sind, einem den Genuss der leidlichen, besseren, ja guten, neben welchen sie sich breit machen, gründlich zu verderben, ist keine Frage. Eine Ausscheidung der schlimmsten dieser Gesellen im Jahre 1888 ist der Sammlung nicht nachtheilig gewesen; immerhin sind noch genug Bilder öffentlich ausgestellt, welche verdienten, in das Magazin verwiesen zu werden. Andererseits ist es allerdings richtig, dass man in einer kleinen Galerie keine hervorragenden Werke erster Meister zu finden erwarten kann; es wäre unbillig, wenn man eine so strenge Ausmusterung verlangte, wie sie grosse Galerien vornehmen können; eine Galerie wie die Mainzer darf sich wohl damit begnügen, ordentliche Werke der Meister zweiten und dritten Ranges zu enthalten, und wird auch so ihrer Bestimmung, den Geschmack und das Auge der Besucher zu erziehen, gerecht werden können. Aber das darf erwartet werden, dass die Bilder der Sammlung geschmackvoll angeordnet und gut beleuchtet aufgestellt seien. Und dass dies bei der Mainzer Galerie durchweg zutrifft, wird man nicht sagen können. Mit dem römisch-germanischen Centralmuseum, mit den anderen städtischen Sammlungen und mit der Stadtbibliothek befindet sie sich nämlich zur Zeit noch in dem ehemaligen kurfürstlichen Schlosse. Dies gibt nun zwar für die übrigen Sammlungen, welche in Bezug auf die Beleuchtung der Räume nicht so anspruchsvoll sind, wie eine Gemäldesammlung, eine prächtige Behausung ab; dagegen taugen seine tiefen Säle und mächtigen Fensternischen zu nichts weniger als zur Aufnahme einer Bildergalerie. Von Cabinetten für die kleinen Holländer, von Oberlichträumen für die grossen vlämischen und italienischen Bilder ist natürlich keine Rede. Freilich hat man 1888 versucht — und es soll für die Zukunft in noch ausgedehnterem Maasse geplant sein —,

[22]) Zum Ankauf von auserlesenen Bildern sind erklärlicherweise die Mittel nicht vorhanden; es ist zu wünschen, dass die Localmeister der Rhein- und Maingegend besonders dabei berücksichtigt werden, deren es zu allen Zeiten ganz ordentliche gegeben hat. Namentlich wären Erwerbungen von Bildern der mittel- und oberrheinischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts (Schongauer- und Grünewaldgruppe!) dringend anzurathen, wozu sich freilich die Gelegenheit spärlich genug bietet.

durch Einziehen von schrägen Wänden eine bessere Beleuchtung und mehr Platz zu gewinnen. Jedoch ist dem Uebelstand kaum etwas abgeholfen, weil die tiefen Fensternischen überhaupt nur kurze Zeit im Tage ein ruhiges, gesammeltes und gleichmässiges Licht einlassen. Derartige Einflickungen sind zudem eine Sünde gegen die Architektur, und besonders gegen die reizende Stuck-Plafonddecoration des Schlosses, welche dadurch für das Auge schmählich zerrissen wird. Möge man sich doch vielmehr dazu entschliessen, das Schloss den übrigen eng genug zusammengepferchten Sammlungen zu überlassen und für die Gemäldegalerie (welcher die im Entstehen begriffene Sammlung von Kupferstichen und photographischen Reproductionen und von Handzeichnungen anzuschliessen wäre) einen bescheidenen, nicht »monumentalen«, aber zweckmässigen Neubau mit zwei oder mehreren Oberlichtsälen und einer Anzahl von Cabinetten aufzuführen. Ein entsprechender Um- und Ausbau der den Schlosshof nach dem Schlossplatz zu begrenzenden hässlichen Lagerhalle wäre vielleicht ausreichend, ohne erhebliche Kosten zu verursachen. Eine derartige Lösung der Platz- und Lichtfrage würde einerseits den Pflichten genügen, welche der bereits vorhandene Bilderbesitz der Stadt auferlegt; für die im Laufe des Jahres 1889 erworbenen schier 100 Bilder ist bereits kein Raum mehr vorhanden; des älteren Lindenschmit und Philipp Veit's Kartons müssen zu ihrem Verderb an den Wänden verschiedener Treppenhäuser hängen. Andererseits würde eine bessere Aufstellung der Gemälde nach Ausscheidung der schlechten in passend beleuchteten Zimmern — die Etiquettirung mit dem Namen der Meister, die Abfassung eines ordentlichen Katalogs ergibt sich dann schon von selbst — das Interesse der gemeinsinnigen und kunstfreundlichen Mainzer Bürgerschaft an ihrer Gemäldesammlung neu beleben, ein Erfolg, welcher sich in der Vermehrung des vorhandenen Besitzes durch weitere Schenkungen und Vermächtnisse praktisch aussprechen würde. An Stoff dazu mangelt es in Mainz ja nicht; manche Privatsammlung hat Dank dem Verständniss und dem Glück des Eigenthümers eine stattliche Zahl guter Bilder aufzuweisen.

Was die Leitung der Mainzer Galerie angeht, so steht sie augenblicklich wieder, wie die grösste Zeit ihres Daseins hindurch, mit der Stadtbibliothek unter einheitlicher Verwaltung. Nur einige Jahre lang war sie von dieser Anstalt getrennt unter einem eigenen Vorstand, nämlich als Philipp Veit von 1853—1877 Galeriedirector war. Vorher, von 1805 bis in die vierziger Jahre, war der Zeichenlehrer und Gemälderestaurator Nicolaus Müller ihr als Conservator vorgesetzt gewesen; wie man zu vermuthen Grund hat, nicht sehr zum Vortheil der Bilder; denn diese haben unter seiner Verwaltung zwei grosse Restaurationen durchmachen müssen, die erste, bereits erwähnte zwischen 1817 und 1820 durch zwei eigens dazu bestellte Maler; die zweite, welche er selbst, und zwar grossentheils an den bereits »restaurirten« Bildern vornahm, um 1843.

Ein genügender Katalog der Galerie existirt bis jetzt nicht. Das im Jahre 1888 herausgegebene provisorische Verzeichniss der Gemälde beschränkt sich auf die kurze Bezeichnung der Bilder nach Meister und Gegenstand, ohne

sich auf eine Beschreibung einzulassen; Angaben über Grösse, Material u. s. w. fehlen. Allerdings ist eine Anzahl ganz unhaltbarer Benennungen der früheren Kataloge beseitigt. Ein ausführlicher beschreibender Katalog, welcher alle erforderlichen Daten über die Bilder beibringt, thut daher noth. Einzelne Bestimmungen des jetzigen Verzeichnisses zu verbessern wird sich in der Folge Veranlassung finden. *Franz Rieffel.*

Paris. Versteigerungen im Hotel Drouot.

I. Collection de Mme Vve R. V., 23. April 1890.

Diese Sammlung von Gemälden erreichte wohl nicht die hohen Preise wie die des Herzogs von Durcal oder gar die Rothan'sche, die später im Frühjahr stattfand, sie enthielt aber einige seltene Bilder von speciell kunstgeschichtlicher Bedeutung. — Auch wurden gleichzeitig einige Porträts, die aus dem Schloss Rohan in Prag herrühren sollten, verkauft.

Nr. 1. »Nicolos Berchem. Flussübergang.« Bezeichnet und datirt 1657. 3555 fr.

Nr. 47. »Michel de Corneille. Porträt einer Prinzessin.« Es gibt indessen zwei Meister dieses Namens, Vater und Sohn. Dieses schöne Bildniss war wahrscheinlich von dem jüngeren Corneille (1642—1708), dessen Werke selten sind. Angeblich stammte es aus dem Palast Rohan in Prag. Mit vollem Namen bezeichnet. 3550 fr.

Nr. 48. »Französische Schule. Porträt einer Prinzessin.« Dieses vorzügliche Bildniss aus dem 18. Jahrhundert stand Nattier am nächsten. Angeblich auch aus dem Palast Rohan in Prag. 3400 fr.

Nr. 17. »Hals. Der frohe Zecher.« Am Kopf trägt er ein Barett mit einer langen, rothen Feder. Er reicht lachend dem Beschauer ein Seidel entgegen. Dieses lebenstrotzende und breit gemalte Bild stand dem älteren Franz Hals sehr nahe. Es war mit einem J, das mit einem anderen Buchstaben verschlungen war, bezeichnet. Der letzte Buchstabe war schwierig zu deuten. Danach ein Zeichen in Form eines Sterns und das Datum 1679. Bode erwähnt (Studien p. 102) ein Bild mit einem Monogramm, das ein ähnliches sternförmiges Zeichen enthält, und das er Johannes Hals zuschreibt. Betreffendes Bild, das zweifellos einem Mitglied der Familie Hals angehörte, mag wohl von demselben Maler sein. Leinwand. H. 88 cm, Br. 83 cm. 2800 fr.

Nr. 39. »Terburg. Ruhende Jäger.« Mit dem gewöhnlichen Monogramm des Meisters G T B in einander bezeichnet; doch mit der Eigenheit, dass der erste Buchstabe einen Schwung nach links hatte und dadurch Aehnlichkeit mit einem umgekehrten S bekam. Das etwas leere Bild mit der zerstreuten Composition gehörte zu den schwächeren Leistungen des Künstlers, wenn es auch, wie ich glaube, von seiner Hand war. Der verworrene, kalligraphische Schwung in der Signatur deutete doch wahrscheinlich auf deren Echtheit. Ein Fälscher, der z. B. ein P. van Anraadt mit dem Monogramm des Terborch versehen wollte, würde sich doch vor einer solchen Absonderlichkeit gehütet haben. 2475 fr.

Nr. 33. »Jacob von Ruisdael. Landschaft mit einem Wasserfall.« Sehr nachgedunkelt und von zweifelhafter Echtheit. Eine Bezeichnung war nicht mehr sichtbar. 1750 fr.

Nr. 52. »David Leclerc. Die Hebräer sammeln das Manna.« 1400 fr.

Nr. 15. »Claude Lorrain. Architekturbild aus dem alten Rom.« Copie oder Pasticcio. Die Figuren angeblich von Philipp Lauri (?). 1300 fr.

Nr. 16. »Jan van Goyen. Stadt an einem Ufer.« Bezeichnet J v G 1651. 810 fr.

Nr. 4. »J. Breughel d. Aelt. Vogeljagd. Mit Figuren von Helmont und die Vögel von J. v. Kessel.« Helmont war indessen nur zwei Jahre alt und Jan von Kessel noch nicht geboren, als Breughel starb, welcher Umstand diese Gemeinschaft unmöglich macht. Doch auch die Landschaft war nicht von Breughel. Das ganze Bild mit Figuren und Vögeln kann man meiner Meinung nach mit Recht Roland Savery zuschreiben. Ein ähnliches Bild, bezeichnet, in der Galerie zu Turin (Nr. 399). 765 fr.

Nr. 26. »Wilhelm Mieris. Die verfolgte Nymphe.« Ein kleines, schwaches und spätes Bild ganz in der Manier von van der Werff. Wurde hoch bezahlt mit 740 fr. Bezeichnet und datirt 1720.

Nr. 56. »Snyders (nach). Stillleben.« Das Original, glaube ich, in Dresden. 740 fr.

Nr. 34. »Salomon Ruisdael. Stillleben.« Dieses Bild, das einen Truthahn, drei Enten und anderes todtes Geflügel in einem Korbe darstellt, und das in malerischer Schönheit und in der Kraft des Colorits den ersten Meistern in diesem Genre nichts nachgibt, ist das einzige mir bekannte Stilllebensbild dieses Meisters. Mit vollem Namen schön und gross bezeichnet und 1661 datirt. 715 fr.

Nr. 3. »Bout und Baudewyns (?). Landschaft mit einem Fluss.« 600 fr.

Nr. 36. »Hermann Saftleven. Vieh in einer Landschaft.« 510 fr.

Nr. 32. »Roland Roghman. Landschaft mit Hirten.« Dieses Bild war nicht von R. Roghman. Es war mit einer vorzüglich nachgeahmten Rembrandt'schen Signatur versehen. Es dünkte mir eine englische Fälschung vom Anfang dieses Jahrhunderts zu sein. 455 fr.

Nr. 42. »R. de Vries. Die Wassermühle.« Undeutlich bezeichnet. 490 fr.

Nr. 5. »J. Bylert. Das Austernfrühstück (Bordellscene).« Eins von den seltenen Bildern, die mit vollem Namen versehen sind. 430 fr.

Nr. 58. »Simon de Vlieger. Kleine Marine«. Bezeichnet. 380 fr.

Nr. 51. »Gillot. Scene aus der italienischen Komödie.« Dieses geistreiche und flott gemalte Bild stimmte so sehr mit bekannten Zeichnungen von dem Lehrer Watteau's überein, dass es möglicherweise mit Recht diesem Künstler zugeschrieben wurde, von welchem man übrigens kein sicher beglaubigtes Bild kennt. 360 fr.

II. Collection Sabatier. 31. März bis 4. April.

Die Versteigerung der Collection Sabatier, die mehrere Tage dauerte, war selbst in Paris ein Ereigniss. Die reichhaltige Sammlung enthielt haupt-

sächlich egyptische Kunstsachen von theilweise sehr bemerkenswerther Art, darunter mehrere Kolossalstatuen aus Granit und Basalt, ehrwürdige Kunsterzeugnisse, wie man sie nur selten in dem Besitz von Privaten findet. Trotzdem hätten sich die französischen Kunstliebhaber, die bei weitem das 18. Jahrhundert nach dem 18. vor Christi Geburt vorziehen, nur sparsam eingefunden.

Um den Ankauf wetteiferte hauptsächlich das Louvre, der Herzog von Aumale und die neue Glyptothek zu Kopenhagen. Diese letztere Sammlung trug den Sieg davon und erwarb die schönsten und bedeutendsten Gegenstände.

Die wichtigsten Gegenstände seien hier genannt:

Nr. 1. Statue von Anubis, sitzend. Schwarzer Basalt. Aus der Zeit Amenophis III. (XVIII. Dynastie). H. 1,57 m. 13,000 fr.

Nr. 2. Gruppe von schwarzem Granit, einen Mann, neben seiner Mutter sitzend, darstellend. Gut erhalten. Saitischer Stil. H. 1,10 m. 16,500 fr.

Nr. 12. Sitzende Mannesstatue. Schwarzer Basalt. Die frische und charaktervolle Arbeit könnte an die vorzüglichen Porträt-Sculpturen der V. und VI. Dynastie erinnern. H. 0,90 cm. 10,500 fr.

Diese drei Werke wurden sämmtlich von der Glyptothek zu Kopenhagen gekauft und sicherlich nicht mit zu grossem Opfer, wenn man die Seltenheit dieser edlen Kunstwerke, die im unvergänglichem Materiale die Urtypen der Menschheit gross und einzeln darstellen, bedenkt.

Nr. 252. Anubis sitzend. Bronze. Die Augen mit Gold eingelegt. Schöne Arbeit und vollständig conservirt. H. 0,57. 21000 fr. (Glyptothek in Kopenhagen).

Nr. 258 ter. Kopf und Büste von Ammon. Granit. H. 0,75 m. 1550 fr.

258 quint. Kopf Ammons. Granit. 1080 fr.

Nr. 332. Nofre-Toum. Bronze, mit Gold eingelegt. 1000 fr.

Nr. 328. Khnum stehend. Bronze. H. 0,245 m. 565 fr.

Nr. 334. Nofre-Toum auf einem Löwen sitzend. Emaillirte Thonarbeit. H. 0,13 m. 400 fr.

Nr. 374. Ptah. Bronze, vergoldet. Schöne Arbeit. H. 0,305 m. 870 fr.

Nr. 453. Gruppe, einen knieenden König und eine stehende Kuh darstellend. Die zwei Theile der Gruppe scheinen in einer späteren Periode vereint worden zu sein, da sie augenscheinlich nicht von derselben Hand herrühren. 690 fr.

Zuletzt wurden einige Mumienkisten, mit Malereien und Inschriften reich bedeckt und vorzüglich bewahrt, verkauft. Die eine enthielt noch die Mumie.

Schliesslich nenne ich zwei schöne griechische Vasen, die für das Antikencabinet zu Kopenhagen erworben wurden:

Nr. 659. Stamnos mit Deckel. Scenen aus dem trojanischen Kriege darstellend. 720 fr.

Nr. 660. Stamnos mit Deckel. Pendant zum vorigen. Triptolemos und Demeter. 790 fr.

Versteigerung in der Galerie Georges Petit.

Collection Seillière, 5. bis 10. Mai 1890.

Die Collection Seillière eröffnete die Reihe der reichhaltigen und kostbaren Sammlungen (die Collectionen Rothan, Piot, May, Crabbe etc.), die in der Frühlingsaison zu Paris in den Galerien Georges Petit und Sedelmayer versteigert wurden, und deren Verkauf einige Millionen Francs in Umlau. brachten.

Dem Katalog folgend fange ich mit einigen glasirten Terracotta-Werken aus der Schule der Della Robbia an:

Nr. 1. Luca della Robbia (Werkstatt): Madonna mit dem Kinde, dem heiligen Geist und vier Engeln. Hochrelief. H. 82 cm, Br. 50 cm. 11,500 fr.

Nr. 2. Luca della Robbia (Werkstatt): Maria den Sohn anbetend. Flachrelief. Diam. 1,15 m. 4800 fr.

Nr. 8 und 9. Luca della Robbia (Werkstatt): Zwei schöne emaillirte Friesen: Cherubim, Palmetten, Füllhörner, Vögel. H. 37 cm, Br. 1,60 cm. 13,200 fr.

Nr. 15. Luca della Robbia (Werkstatt): Die Jungfrau vor dem Jesuskinde knieend. Hochrelief. H. 76 cm, Br. 50 cm. 14,100 fr.

Diesen Arbeiten standen indessen Andrea und dessen Söhne näher als Luca. Sie gehörten sicherlich alle dem Cinquecento.

Von italienischen Fayencen nenne ich folgende:

Nr. 21. Die Fabrik von La Frata. Prachtvolle decorirte Schale. H. 30 cm, Diam. 38 cm. 8250 fr.

Nr. 36. Fabrik von Caffagiollo. Runde Schüssel. In dessen Mitte das Wappenbild der Familie Gonzaga. Diam. 35 cm. 4400 fr.

Nr. 48. Die Fabrik von Faenza. Grosse, runde Schüssel. Mucius Scävola vor Porsenna darstellend. Datirt 1526. Diam. 47 cm. 5010 fr.

Nr. 41. Fabrik von Urbino. Elegante Vase mit Henkeln und Fussstück. Mit einer reichen farbigen Decoration, den Triumph Amphitrites darstellend. Auf dem Fussstück folgende Inschrift: Fato in Botega De Mestero Oratio Fontana in Orbino. H. 43 cm. 8000 fr.

Nr. 44. Fabrik von Urbino. Grosse, runde Schüssel. Mit Darstellung des Evangelisten Johannes von seinen Schülern umgeben das Evangelium schreibend. Eine der Figuren hatte Aehnlichkeit mit Raphael. Diam. 52 cm. 4700 fr.

Nr. 49. Grosse emaillirte Schüssel mit einer Decoration, den Kampf vor einer Stadt darstellend, vielleicht von Oratio Fontana. Diam. 46½ cm. 8000 fr.

Von einer Reihe schöner französischer Fayencen werde ich folgende, alle von Bernard Palissy, nennen:

Nr. 93. Runde Schüssel mit einer Decoration, die Temperantia darstellend. Auf dem Rande acht Medaillons, allegorische Darstellungen der Künste, mit Mascarons und Fruchtguirlanden verbunden. Diam. 42½ cm. 12,500 fr.

Nr. 94 und 95. Zwei runde Schüsseln mit Fussstücken mit den Chiffren Henris II., Katharina von Medicis und (angeblich) Diana von Poitiers (?) inein-

ander geschlungen. Durchbrochene Arbeit mit emaillirten Ornamenten. Früher in Coll. Préaux und Rattier. Diam. 24 cm. 23,000 fr.

Nr. 96. Grosse ovale Schüssel mit einer Decoration, die Fruchtbarkeit darstellend. Früher in der Collection Soltykoff. H. 41 cm, Br. 48 cm. 4000 fr.

Von Limoger-Emails fanden sich in dieser Sammlung mehrere besonders schöne und auserlesene Exemplare, und sie wurden sehr hoch bezahlt. Im Ganzen werden hier die Limoger-Emails, in welchen das Kunsthandwerk sich der eigentlichen Kunst zu nähern bemüht und fast dieses mehr, als das gar zu prachtvolle und decorative Material es erlaubt, in höherem Grade als irgend ein anderer Kunstartikel von den Amateuren gesucht und verschwenderisch bezahlt.

Nr. 203. Leonard Limosin. Ovales Medaillon, Ludwig von Gonzaga, Herzog von Nevers darstellend. Dreiviertel-Ansicht. Gr. Diam. 43 cm, kl. Diam. 30 cm. 97,000 fr.

Nr. 204. Leonard Limosin. Porträt von Katharina von Medici, ein Collier mit den Chiffren Henris II. tragend. Dreiviertel Ansicht. Gr. Diam. 43 cm, kl. Diam. 32 cm. 60,000 fr.

Nr. 205. Leonard Limosin. Porträt von Franz I. Bezeichnet L L und datirt 1550. Früher in der Collection Debruge und Soltykoff. H. 19 cm, Br. 14 cm. 25,000 fr.

Nr. 206. Leonard Limosin. Porträt der Königin Claudia, die Gemahlin Franz I. Auf der Rückseite das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1550. Aus den Collectionen Debruge und Soltykoff. H. 18 cm, Br. 16 cm. 32,000 fr.

Nr. 208. Leonard Limosin (?). Triptychon. Das Mittelbild: Die Verkündigung. Rechtes Flügelbild: Moses. Linkes Flügelbild: Die Sibylle Asponcia. 5000 fr.

Nr. 211. Jean III. Penicaud. Runde emaillirte Platte, die Kreuzabnahme darstellend (nach Schiavone), en grisaille gemalt. Sehr schöne Arbeit. Aus den Collectionen Brunet-Denon und Rattier. Diam. 22 cm. 30,000 fr.

Nr. 212. Jean III. Penicaud. Runde Schüssel mit Deckel en grisaille decorirt. Unter Anderem mit Scenen aus der Geschichte Josef's. H. 20 cm, Diam. 21 cm. 8600 fr.

Nr. 214. Martin Didier. Runde emaillirte Platte en grisaille auf schwarzen Grund gemalt, das Urtheil Paris' darstellend. Die Lichter mit Gold gehöht. Bezeichnet M D. Diam. 26 cm. 9000 fr.

Nr. 215. Jean Courtois. Ovale Schüssel, den Uebergang über das rothe Meer darstellend. En grisaille und mit Gold gehöht. Auf der Rückseite ein Cartouche mit Karyatiden und phantastischen Masken. Bezeichnet I C. H. 40 cm, Br. 53 cm. 24,500 fr.

Nr. 218. Martial Courtois. Grosse, ovale Schüssel, die Rache Apollons über Niobe darstellend. En grisaille gemalt, mit Gold gehöht und mit gefärbter Carnation. Bezeichnet M C. In der Mitte eine Inschrift: Vengeance contre Niobé. Gr. Diam. 51 cm, kl. Diam. 37 cm. 23,500 fr.

Nr. 220. Pierre Raymond. Runde Schüssel, einen Kampf zwischen zwei

Heeren darstellend. En grisaille gemalt, mit Gold gehöht und mit gefärbter Carnation. Bezeichnet P R und datirt 1569. Diam. 47 cm. 28,000 fr.

Nr. 221. Pierre Raymond. Ovale Schüssel, eine Scene aus dem 18. Capitel des Exodus darstellend. En grisaille gemalt, mit Gold gehöht und mit gefärbter Carnation. Auf der Rückseite ein Porträt von Heinrich IV. und das Datum 29 Août 1576. H. 40 cm, Br. 55 cm. 9500 fr.

Nr. 222. Pierre Raymond. Runde Schüssel mit Deckel und Fussstück. Scenen aus der Geschichte Josef's, en grisaille gemalt. H. 25 cm, Diam. 17 cm. 12,500 fr.

Nr. 223. Pierre Raymond. Runde Schüssel mit Deckel. Auf der Innenseite das Gastmahl Aeneas' und Dido's. En grisaille gemalt, mit Gold gehöht und die Fleischtheile gefärbt. Bezeichnet P. Rexmon und datirt 1546. H. 20 cm, Diam. 20 cm. 9000 fr.

Von einer Anzahl schöner Metallarbeiten hebe ich hervor:

Nr. 303. Ein schöner Degen aus dem 16. Jahrhundert, mit sehr feinen Ornamenten geschmückt und mit Gold damascirt. 2550 fr.

Nr. 304. Ein anderer schöner Degen vom Schluss des 16. Jahrhunderts. Aehnliche Arbeit. Auf der Parierplatte der Buchstabe M in Relief. Angeblich soll er dem Connetable von Montmorency zugehört haben. 4500 fr.

Nr. 305. Schlüssel aus Eisen mit Karyatiden, Mascarons und Delphinen geschmückt. Schöne Arbeit. Ende des 16. Jahrhunderts. 4500 fr.

Von den Marmorsculpturen, die verkauft worden, waren die hervorragendsten:

Nr. 332. Maria mit dem Kinde. Flachrelief. Zwei Engel halten eine Krone über ihrem Kopf. Auf jeder Seite Candelaber mit Guirlanden aus Lorbeeren verbunden. Theilweise vergoldet auf blauem Grund. — Diese Arbeit, die von mehr decorativer als künstlerischer Bedeutung war, wurde von dem Auctionskatalog mit Unrecht Donatello beigelegt. H. 90 cm, Br. 51 cm. 5200 fr.

Nr. 333—334. Maria mit dem Kinde. Angeblich in der Art des Donatello, hatte aber eine ausgeprägte Stilverwandtschaft mit einem Flachrelief im Louvre in der Abtheilung der Renaissance-Sculpturen. Dieses gehörte der Florentinischen Schule und stammte von der Mitte oder der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts. (Vergoldeter Stuck. Ohne Nummer, in dem kleinen, inneren Locale aufgestellt.) Sollten nicht diese drei Werke von dem Atelier Rosellino's ausgegangen sein? In London in dem South-Kensington Museum findet sich ein sehr ähnliches Relief, Maria mit dem Kinde, das man Rosellino zuschreibt [1]). 1000 fr. 800 fr.

Nr. 335. Lorbeerbekränzte Büste eines jungen Mannes, eine reiche Rüstung tragend. Die Nase war restaurirt. Auch dieses interessante Hochrelief wurde Donatello zugeschrieben, ohne Zweifel mit grösserem Fug als

---

[1]) Indem ich den Katalog von Bode und v. Tschudi: »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche« durchsehe, finde ich daselbst Reproductionen von Madonnadarstellungen (Nr. 70—72) von ganz demselben Typus. Den Verfassern des Katalogs zufolge gehen diese auf ein Original von Rosellino zurück.

die vorigen. Es hatte nämlich eine ausgeprägte Verwandtschaft im Typus mit einer Reihe Donatelli'scher Werke, in welchen die eingehende Kraft im Ausdrucke, verbunden mit einer höchst entwickelten Technik, mit der Zufälligkeit des Typus und dessen Mangel an Adel versöhnt. — Die Echtheit war mir aber nicht einleuchtend. Es fehlte der Arbeit zu viel an Frische, die Modellirung war zu schwach, die Züge für Donatello zu stumpf, und ich bin zu der Annahme geneigt, dass sich hier eine spätere Nachahmung des bekannten Donatelli'schen Typus fand. In »L'école des Beaux-Arts« findet sich ein Gipsabguss dieser Reliefbüste, den Namen: Julian Apostata tragend. — H. 59 cm, Br. 48 cm. 16,500 fr.

Nr. 338. Büste eines Geistlichen. Italienische Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. 680 fr.

Nr. 339. Büste eines römischen Kaisers. Angeblich italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Nichts charakterisirt indessen dieses Werk als Renaissancearbeit. Es war, wenn auch die Oberfläche viel gelitten hatte, eine vorzügliche Marmorbüste aus der Zeit Hadrians, welchen Kaiser sie auch darstellte. H. 94 cm. 2500 fr.

Von Silberarbeiten nenne ich folgende:

Nr. 340. Eine Wasserkanne, getriebenes Silber. Persische Arbeit aus dem 8. oder 9. Jahrhundert. Publicirt von Odobesco in »la Gazette archéologique 1886 pl. X«. Von dem Museum in Lyon gekauft. H. 36 cm. 2400 fr.

Nr. 341—344. Vier Evangeliendeckel. Getriebenes Silber, theilweise vergoldet. I. Christus in seiner Herrlichkeit. II. Die Kreuzigung. III. Die Jungfrau. IV. Die Verkündigung. 14. Jahrhundert. H. 48 cm, Br. 28 cm. 7350 fr.

Nr. 345. Rauchfass aus Silber, gothischer Stil. Deutsche Arbeit. Schluss des 15. Jahrhunderts. H. 25 cm, Diam. 15 cm. 3800 fr.

Nr. 348. Becher aus vergoldetem Silber. Getriebene Arbeit und vergoldet mit Fussstück versehen. Mit Deckel, worauf ein Krieger in aufrechter Stellung. Deutsche Arbeit (gebuckelt) aus dem 16. Jahrhundert. H. 45 cm. 1820 fr.

Nr. 349. Kleine, runde Schaale (gebuckelt) aus vergoldetem Silber. Getriebene Arbeit mit Fussstück. Deutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. H. 13 cm, Diam. 14 cm. 1000 fr.

Nr. 351. Sehr grosser »Vidrecome« von getriebener Arbeit und vergoldet (gebuckelt). Auf dem Deckel eine kleine Figur, eine Lanze haltend. Die Namenszüge Christi und Mariä auf dem Deckel gravirt. Deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. H. 60 cm. 1580 fr.

Nr. 352. Ein »Vidrecome« aus getriebenem und theilweise vergoldetem Silber. Mit einer Darstellung von dem Triumph Davids decorirt. Der Deckel ist mit einem Medaillon verziert und sein Henkel aus einer Karyatide gebildet. Schöne, deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. H. 20 cm. 1700 fr.

Nr. 354. Pokal mit Becken aus Silber, theilweise vergoldet, mit Randverzierungen aus ciselirten Ornamenten geschmückt. Deutsche Arbeit aus dem 17. Jahrhundert. Die Höhe des Pokals 22 cm. Diam. des Beckens 48 cm. 1500 fr.

Nr. 356. Grosse, runde Schüssel aus ciselirtem und vergoldetem Silber. Italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. Diam. 49 cm. 3000 fr.

Nr. 369. Zwei Leuchter aus der Zeit Ludwigs XV. mit ciselirten Rococoornamenten geschmückt. H. 25 cm. 3800 fr.

Nr. 372. Zwei Leuchter mit Eichenzweigen und ciselirten Rococoornamenten geschmückt. Schöne und charakteristische Arbeit aus der Zeit Ludwigs XV. H. 29 cm. 9000 fr.

Von den vielen bemerkenswerthen und kostbaren Porzellanen nenne ich:

Nr. 374. Schöne eiförmige Vase von altem Sèvres-Porzellan (pâte tendre) mit apfelgrünem Grund, worauf Medaillons en grisaille. Die eine Ludwigs XV., die andere eine Trophae darstellend. Aus der Collection Demidoff. H. (ohne Fuss) 41 cm. 11,300 fr.

Nr. 391. Zwei cylindrische Kannen mit Drachenhenkeln aus altem Chantilly-Porzellan (pâte tendre). Mit Thieren und Blumen in japanesischem Stil decorirt. 2500 fr.

Nr. 392. Zwei Vasen aus altem chinesischem Porzellan mit vergoldeten Bronzemontirungen aus der Zeit Ludwigs XVI. H. 54 cm. 22,000 fr.

Nr. 393. Zwei grosse chinesische Vasen mit Bronzegarnitur aus der Zeit Ludwigs XVI. H. 16 cm. 27,500 fr.

Die Collection Seillière besass einen besonderen Reichthum an interessanten, ja theilweise hervorragenden Bronzen:

Nr. 429. Taufbecken aus Bronze von cirkelrunder Form von vier Engeln getragen, Wappenbilder haltend. Mit dreizehn Figuren von den Aposteln und den Heiligen geschmückt, nebst einer Darstellung von der Kreuzigung in Flachrelief. Das Datum 1483 in Römerzahlen. Deutsche Arbeit aus dem 15. Jahrhundert. — Mit dieser seltenen und vorzüglichen Bronzearbeit soll der junge Baron Seillière als Kunstsammler debutirt haben, und den Keim der später so berühmten Sammlung kann man vielleicht in dieser glücklichen Erwerbung suchen. H. 1,02 m, Diam. 92 cm. 19,000 fr.

Nr. 433. Bronzestatuette des jungen Herakles, nackt in stehender Stellung, sich an seiner Keule stützend. Anfang des 16. Jahrhunderts. H. 33 cm. 3100 fr.

Nr. 434. Statuette Venus, nackt, in knieender Stellung darstellend. Italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. H. 25 cm. 3700 fr.

Nr. 435. Eine Pietá, den todten Christus, der über den Knieen Mariä liegt, darstellend. Aehnlichkeit mit der Pietá von Michelangelo in der Peterskirche zu Rom. Italienische Bronzearbeit des 16. Jahrhunderts. H. 30 cm. 8100 fr.

Nr. 440—441. Zwei kleine Bronzefiguren, Engeln mit Füllhörnern, Kandelaber haltend. H. 40 cm. 6500 fr.

Nr. 443. Statuette eines jungen, nackten Weibes. Sie hält in ihrer linken Hand verschiedene mathematische Instrumente. Schöne Bronzearbeit vom Schluss des 16. Jahrhunderts. H. 39 cm. 8000 fr.

Nr. 445. Schöne, kleine Büste eines Kindes in vergoldeter Draperie. Aus dem 16. Jahrhundert. H. 32 cm. 4300 fr.

Nr. 448. Büste eines römischen Kaisers, natürliche Grösse. Die Chlamys aus Marmor. Arbeit des 16. Jahrhunderts. H. 75 cm. 7400 fr.

Nr. 451. Statuette, einen nackten Mercur darstellend. — In Stellung

und Auffassung grosse Aehnlichkeit mit dem berühmten fliegenden Mercur von Grovanni da Bologna. H. 83 cm. 7000 fr.

Nr. 452. Diese Nummer enthielt ein interessantes Bronzewerk von dem seltenen Adriaen de Friess.

Es stellte eine allegorische Gruppe dar, im Katalog genannt: La gloire terrassant le vice. Ein nacktes Weib mit Lorbeeren geschmückt, trägt in ihrer erhobenen Linken einen Kranz, während sie mit ihrer Rechten ein anderes nacktes Weib, das über einem Sack, aus welchem Goldstücke rollen, ruht, zur Erde beugt. Diese schöne Arbeit war bezeichnet: Adrianus Friess 1610. H. 76 cm. 66,000 fr.

Nr. 457. Bronzegruppe: Ein junges, nacktes Mädchen sitzt auf einem Felsenstück; eine Ziege, die sie an einem Bande hält, labt sich ihr zu Füssen. Im Katalog wurde diese Gruppe Cumberworth zugeschrieben. Sie ist indessen eine kleine Bronzewiederholung einer bekannten Marmorgruppe, die sich in der französischen Sculpturabtheilung im Louvre findet: Amalthea von Pierre Julien (1731—1804). H. 56 cm. 1600 fr.

Nr. 458. Zwei grosse und schöne Feuerböcke aus dem 16. Jahrhundert. H. 1,20 m. 15,000 fr.

Nr. 461. Ein Thürhammer aus einer geflügelten Sirene geformt. Sie hält in ihren Klauen ein Wappenbild: Bronze aus dem 16. Jahrhundert. 2300 fr.

Nr. 467—468. Vier Leuchter mit geflügelten Karyatiden mit Löwenkrallen geschmückt. Auf jedem findet sich folgende Inschrift: Del M. Misier Pietro Rolla et Compagni 1567 soto il Guadianado. Italienische Bronzen aus dem 16. Jahrhundert. H. 42 cm. 10,000 fr.

Von den vielen prachtvollen Meubeln im Stil der Renaissance, Barock und Rococo nenne ich die schönsten und charaktervollsten:

Nr. 540. Grosses, französisches Meubel aus Holz; reich geschnitzt; vorzügliche Arbeit. Lyonerstil aus dem 16. Jahrhundert. H. 3 m, Br. 1,55 m. 40,000 fr.

Nr. 541. Ein anderes kleineres, französisches Renaissancemeubel aus geschnitztem Holz. 16. Jahrhundert. H. 2,40 m, Br. 1,26 m. 15,500 fr.

Nr. 544. Schöne italienische Truhe aus geschnitztem Holz mit Darstellungen von Scenen aus der Geschichte Cäsar's. H. 72 cm, L. 1,85 m, Br. 62 cm. 11,000 fr.

Nr. 546. Grosser, viereckiger Tisch, getragen von zwei Säulen von Karyatiden mit weiblichen Formen, die in Löwenköpfen und Löwenkrallen endigen. L. 1,42 m, Br. 91 cm. 8000 fr.

Nr. 551. Zwei »Pliants«, ganz mit reicher, venetianischer Mosaik aus Rosenholz, Zinn und Elfenbein bedeckt. Schöne und seltene norditalienische Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts. H. 95 cm, Br. 70 cm. 9200 fr.

Nr. 552—553. Vier Stühle reich in Holz geschnitzt und theilweise vergoldet mit Karyatiden, Masken und Laubwerk geschmückt. Italienische Arbeit aus dem 16. Jahrhundert. 11,600 fr.

Nr. 555. Grosse und schöne Boule-Meubel aus der Zeit Ludwigs XVI.

mit Reliefs aus vergoldeter Bronze geschmückt. H. 2,60 m, Br. 1,55 m. 18,000 fr.

Nr. 561. Besonders prachtvoller Schrank ganz mit eingelegter Arbeit in Schildpatt und Zinn bedeckt. Was diesem Meubel specielles Interesse verlieh, war eine reiche Decoration von eingravirten Figuren: Kämpfende Krieger, Genien von Laubwerk umschlungen, Trophäen etc., alles flott, geistvoll und mit künstlerischer Freiheit ausgeführt. Deutsche Arbeit aus der Mitte des 17. Jahrhunderts. H. 2,60 m, Br. 1,47 m. Dieses interessante Meubel erreichte nur 4100 fr.

Nr. 595. Secretär aus Rosenholz mit vergoldeter, ciselirter Bronzearbeit garnirt und mit drei Platten aus altem Sèvres-Porzellan (pâte tendre) geschmückt, auf welchem sich Medaillons mit einem Monogramm, dem Maler Evans angehörend, fanden. Aus der Zeit Ludwigs XVI. 45,000 fr.

Nr. 616. Diese Nummer, bestehend aus einem Salonmeublement im Rococostil: 2 Kanapees und 6 Fauteuils in geschnitzter und vergoldeter Holzarbeit mit alten Tapisserien aus Beauvais bezogen, erreichte den übertriebenen Preis von 93,000 fr. und wurde nach London verkauft. *Emil Jacobsen.*

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

Sevilla monumental y artística. Historia y descripcion de todos los edificios notables .... y noticia de las preciosidades artísticas y arqueológicas etc. por **José Gestoso y Perez.** Tomo I. Sevilla 1889. 4°. XX, 709 pp.

Dieser erste Theil des auf drei ansehnliche Quartanten berechneten Werks wird gewiss von allen willkommen geheissen werden, die einmal Anlass gehabt haben, das weitverzweigte Feld der künstlerischen Alterthümer von Andalusiens Hauptstadt forschend zu betreten. Beachtenswerth erscheint es auch als Zeichen der dort jetzt wieder hervortretenden Richtung auf Hebung der noch so reichen verborgenen Urkundenschätze, als Hauptweg, unsere Kenntnisse wirklich zu erweitern, ja auf eine neue Grundlage zu stellen. Auch die Anerkennung, welche man dem Verfasser für seine mühevolle Arbeit schuldet, ist eine Absicht dieser kurzen Mittheilung, der ich einige Bemerkungen über die spanische Kunstlitteratur des zu Ende gehendenden Jahrhunderts vorausschicken möchte.

Jeder, der heute sich über irgend einen Punkt spanischer Kunstgeschichte aufzuklären unternimmt, wird gar bald auf eine Thür stossen, die ohne den Schlüssel der Urkunden nicht zu öffnen ist. Die Wahrscheinlichkeit, dass dieser Schlüssel in der Nähe, aber mit sieben Siegeln verwahrt wird, kann dann wohl die weitere Beschäftigung mit dem Gegenstand verleiden. Nämlich die Kathedralen und Collegiaten haben meist noch alle ihre alten Archive der Obra, Manuale, *libros becerros*, aber selbst die durch Stand und Stellung begünstigten finden oft erhebliche Schwierigkeiten der Benutzung, während die meisten freilich, welche einen Begriff vom Werth solcher Untersuchungen haben, nicht zu diesen Begünstigten gehören.

So war man bis vor Kurzem auf die bekannten Werke angewiesen, die noch unter dem überall Licht und Leben verbreitenden Einfluss der Regierung Carl III. entstanden waren: Antonio Ponz' Reise in Spanien (18 Bände, Madrid 1776—94), Cean Bermudez' Künstlerlexicon (ebenda 1800, 6 Bde.), und die Geschichte der spanischen Architekten von Llaguno, ebenfalls von Cean herausgegeben (4 Bde., 1829), durch die zahlreichen und lehrreichen Documente eines der nützlichsten und erfreulichsten Bücher zur Geschichte der Baukunst.

Diese Werke waren auf eine, wenigstens für die Malerei der neueren Zeit bis jetzt in Vollständigkeit noch nicht wieder erreichte Autopsie gegründet, gewonnen auf vieljährigen Wanderungen, die Cean auch zur Befragung der Archive benutzt hatte. Für Toledo und Sevilla, deren künstlerisches Inventar allein dem einer Provinz gleichkommt, schlossen sich ihnen an die fleissigen und brauchbaren, freilich nur auf gedruckte Quellen gegründeten Stadtbeschreibungen von Ramon Parro (Toledo en la mano 2 Bde., 1857) und Gonzalez de Leon (Noticia artístca de Sevilla, 2 Bde. 1844).

In den letzten fünfzig Jahren warf sich die rührige Thätigkeit vornämlich auf grosse, zum Theil luxuriös ausgestattete Denkmälerpublicationen. Der Löwenantheil fiel hiebei der mittelalterlichen, besonders frühmittelalterlichen Baukunst zu, in den unvollendet gebliebenen *Monumentos arquitectónicos* (seit 1859) mit ihren trefflich gestochenen Aufnahmen, zu denen der Text freilich meist ausgeblieben ist. Das *Museo Español de antigüedades*, herausgegeben von De la Rada y Delgado (seit 1872) hatte sein Programm etwas weit gesteckt: auch prähistorische, ja zufällig nach Spanien verschlagene italienische, flandrische, altgriechische, buddhistische Stücke füllen die Bände in buntem Wechsel. Des Malers Valentin Carderera spanische Ikonographie (1855—64) gab die trefflichen Aufnahmen meist der Porträtplastik angehöriger Denkmäler leider in charakterlosen Lithographien, aber der Text verräth den Kenner und Archäologen. Die Zeitschrift *El Arte en España* (8 Bde. 1862—69) von Gregorio Cruzada Villaamil ging aus Mangel an Theilnahme bald ein; die Wiederabdrücke der älteren Litteratur, der Malerbücher Vicencio Carduccho's (1865), Pacheco's (1866), von demselben veranstaltet, und des Jusepe Martinez (von Carderera 1866) wurden nicht fortgesetzt; die Schriften des 16. Jahrhunderts, wie Diego de Salcedo's *Medidas del Romano* (Toledo 1526), Juan de Arfe's *Varia comensuracion para la escultura y arquitectura* (Sevilla 1585) sind jetzt fast unauffindbar, und es ist zu bedauern, dass die Gesellschaften der Bibliophilen nie auf diese nicht bloss durch Rarität werthvollen Bücher verfallen sind.

Die wissenschaftliche Litteratur, wie die Texte zu jenen Prachtwerken, bestand meist in monographisch breiten fast immer gut stilisirten Beschreibungen, verbrämt mit einer ad hoc gesammelten, nicht immer nothwendigen Gelehrsamkeit und mit ästhetisch-geschichtsphilosophischen Ausführungen. Die dort noch einen gewissen Reiz der Neuheit und Tiefe mit sich führenden Erörterungen der Kunstwerke als Ausdruck des Geists der Zeiten, die Ableitungen der Ascendenz und Descendenz nach der Entwicklungslehre (die Worte *desarrollo, desenvolvimiento* haben einen besonders bedeutenden Klang), können den Wissbegierigen nicht dafür entschädigen, dass er auf die ihm am Herzen liegenden Fragen meist die Antwort vergebens sucht.

Einen Beweis, wie viele Aufschlüsse noch zu bekommen wären, lieferte vor 24 Jahren ein unscheinbares Büchlein, das eine neue Aera anzukündigen schien. Es ist die *Historia del templo catedral de Burgos*, von Dr. Manuel Martinez y Sanz, Chantre der Kathedrale, Burgos 1866. Gegründet auf jahrelange, geduldige und vollständige Ausnutzung des reichen Archivs, ist es

musterhaft durch Zuverlässigkeit und Reichthum der Ergebnisse, gute Ordnung und Knappheit der Darstellung, einsichtige Auswahl der abgedruckten Documente, es hat eine Menge Irrthümer, Ungewissheiten und Räthsel für immer beseitigt. Leider ist es ohne Nachfolge bei seinen Standesgenossen geblieben. Aber wie kann man den Geistlichen hier einen Vorwurf machen, wenn an der Centralstelle für diese Dinge in Madrid, d. h. bei den hier massgebenden Persönlichkeiten (wie man jüngere Gelehrte klagen hört), wenig Ermunterung, ja eher Missgunst für solche Unternehmungen zu finden ist, wie denn z. B. ein lorbeerbekränzter Akademiker das an der Spitze dieses Artikels aufgeführte Werk als »Ameisenarbeit« herabzusetzen suchte!

Unter den Schriftstellern Madrids ist jedoch einer zu nennen, der sich auf dem Gebiet der Urkundenveröffentlichung in der uneigennützigen Art echter Gelehrten verdient gemacht hat: der Bibliograph Manuel Zarco del Valle, Chef der königlichen Bibliothek, der 1870 in den Documentos inéditos einen ganzen Band von ihm gesammelter Actenstücke mittheilte, freilich nur einen kleinen Theil seines ansehnlichen Vorraths von Originalen und Abschriften, deren Gesammtheit vielleicht ein spanisches Gegenstück von Gaye's Carteggio gegeben hätte.

Ein nachahmenswerthes Beispiel stellte seit 1876 Barcelona auf durch die damals gegründete *Associació Catalanista d'excursions científicas.* Diese Gesellschaft veranstaltet Ausflüge in die Provinz, auf denen die Denkmäler gezeichnet, photographirt, beschrieben und die bezüglichen Urkunden gesucht werden. Die Veröffentlichungen bestehen in *Memorias* (seit 1880) und in einem *Album pintoresch monumental de Catalunya.* So ist Catalonien jetzt die bestdurchforschte Provinz geworden.

In diesem Jahrzehnt jedoch hat der Chantre von Burgos auch in Südspanien Nachfolger gefunden. Seit Jahren widmet sich der Maler Manuel Gomez Moreno der Erforschung der Denkmäler und Archive seiner Vaterstadt Granada, über dessen künstlerische Vergangenheit er jetzt die bestunterrichtete Person ist. Ueber die von ihm begonnenen Mittheilungen habe ich in der Deutschen Rundschau (Octoberheft 1890) eine Notiz gegeben.

Und so kommen wir endlich zurück auf den Verfasser der Sevilla monumental. José Gestoso y Perez gehört zu denen, welche die Neigungen und Eigenschaften des Liebhabers, Kritikers und Kenners mit denen des eifrigen Documentenforschers vereinigen. Bereits im Jahre 1883 führte er sich als glücklichen Entdecker ein, durch seine Schrift über den Bildhauer Pedro Millan (aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts), dessen Signatur er an einem der Westportale der Kathedrale sowie an dem Portal von Santa Paula auffand. Aus der letzteren ergab sich dass der Pisaner Ornamentist Niculoso Francisco, der das Werk in der Robbiatechnik ausführte, sich der Modelle Millan's für die Statuetten und Gruppen der Medaillons bedient hatte. Um dieselbe Zeit erkannte er in einer grossen Altartafel, die damals in S. Julian zum Vorschein kam, ein Werk des Juan Sanchez de Castro, des »Patriarchen der Sevillaner Maler«, von dem bisher nur ein übermalter hl. Christoph daselbst bekannt war. Es folgte der nach Stilperioden geordnete Führer durch Sevilla (*Guia*

artistica, 1886), das beste Handbuch dieser Art durch die Umsicht und Reife des Urtheils und die klare bündige Darstellung.

Seine archivalischen Streifzüge begann er in dem Ayuntamiento, dessen Papieren er einige wichtige Aufschlüsse entnommen hat, z. B. die Entdeckung des Architekten des plateresken Prachtbaus der Casas consistoriales: es ist derselbe Diego de Riaño, der u. a. das Hauptwerk dieses Stils dort, die grosse Sacristei des Doms, entworfen hat.

Der oben aufgeführte erste Band seines Hauptwerks, unternommen im Auftrag des Ayuntamiento, ein Ergebniss elfjährigen Fleisses, umfasst nach einer Uebersicht des Wenigen, was in Sevilla von prähistorischen und römischen Alterthümern, westgothischer und arabischer Kunst zu verzeichnen ist (S. 1 bis 67), die maurischen Denkmäler (bis 166) bis zur Eroberung der Stadt durch Ferdinand III. (1248). Den grössten Raum nimmt dann der christlich-maurische (*mudejar*) und der Spitzbogenstil ein, die hier der Zeit nach und oft in demselben Gebäude nebeneinander herlaufen.

Der umfangreichste Abschnitt ist dem königlichen Schloss, dem Alcazar (S. 293 ff.) gewidmet. Er hat dessen Archiv, d. h. seine Trümmer, und diese reichen nicht über 1479 zurück, zuerst erschlossen, fast entdeckt. Denn er hat die 360 Actenpäcke, aus denen es besteht und in deren Wust sich noch kein Kunstfreund hineingewagt hatte, gelesen und geordnet. Seine Ausführungen schliessen sich an die Ergebnisse des Arabisten José Amador de los Rios und des kürzlich verstorbenen, auch in Deutschland und München bekannten edlen Francisco Maria Tubino, welche die früheren Ansichten über die Entstehungszeit des jetzigen Palastes endgültig beseitigt hatten. Das weltberühmte, mit der Alhambra wetteifernde Schloss ist ein Neubau Don Pedro's von Castilien von der Hand christlicher Mauren (1353—64). Richtig aber ist, dass dieser spanische Königspalast sich innerhalb der Mauern des Alcazar des Abdul Aziz, wie die Almohadenresidenz auf der Stelle des römischen Prätoriums erhob. Von dem arabischen Bau ist es dem Verfasser gelungen, Reste in den auf seinen Trümmern errichteten Häusern nachzuweisen, darunter einen Kuppelbau, von dem ein Riss (S. 324) mitgetheilt ist.

Aus mancherlei merkwürdigen Einzelheiten, worunter die noch nicht ganz aufgeklärten Umbauten des Cuarto real im Stil der italienischen Renaissance unter Carl V., will ich hervorheben die mitgetheilten Documente über das Bau- und Kunstgewerbepersonal des Alcazar, die Francos del Alcazar, so genannt wegen ihrer Befreiung von den üblichen Abgaben und der Heeresfolge durch ein königliches Decret Juan II. In der ältesten Liste (von 1479) der an der Spitze dieser Francos stehenden Maestres albañies (Maurermeister) finden sich noch ausschliesslich arabische Namen. Darunter als Oberbaumeister (Maestro mayor) Mahomad Agudo und dann sein Sohn Hamete, ferner Çaide, Alisahar, Hamete Sahar, Bucar, Ali und zwei Mahomad. Danach lag also das königliche Bauwesen noch 231 Jahre nach der Eroberung Sevillas durch den christlichen König, 126 nach der Gründungsinschrift des jetzigen Alcazar und 78 nach dem Anfang der neuen gothischen Kathedrale, in den Händen getaufter Mauren. An sie schliessen sich die castilischen Zimmerleute (*car-*

pinteros), Maler (darunter jener Sanchez de Castro), Erzgiesser, Waffenschmiede, sowie Drechsler u. a. In den folgenden Listen freilich verschwinden die arabischen Namen ganz.

Für den zweiten Band des Werkes, welcher die Kathedrale behandeln wird, ist Gestoso die fast unerhörte Gunst freier Benutzung des Archivs der Kathedrale zugesagt worden. Hier darf man sich auf reichen Ertrag besonders für die Malerei und Sculptur des 15. und 16. Jahrhunderts Aussicht machen. Er bereitet auch ein sevillanisches Künstlerlexicon vor, für das er bereits viertausend Zettel gesammelt hat und das betitelt sein wird: *Diccionario de artistas y artifices Sevillanos ó que florecieron en esta Ciudad desde el Siglo XIII. hasta nuestros dias.* *C. Justi.*

Architektur.

Der Westbau des Münsters zu Essen. Aufgenommen, gezeichnet und erläutert von **Georg Humann.** Essen, im Selbstverlag des Verfassers. 4°, 44 S., 3 Taf.

Warum ist die Litteratur der deutschen Baugeschichte an Einzeldarstellungen, die höheren wissenschaftlichen Ansprüchen genügen könnten, so arm? Sicherlich nicht desshalb, weil solche Arbeiten etwa unbedankt bleiben würden. Sie sind die unentbehrliche Grundlage jedes soliden Fortschrittes, aber leider ist ihre Ausführung an Bedingungen geknüpft, die nicht eben häufig eintreffen. Denn ausser der allgemeinen Sachkunde im Technischen und Geschichtlichen muss der Bearbeiter eine Vertrautheit mit dem Denkmal besitzen, wie sie in einmaliger Untersuchung, auch der gründlichsten, nicht zu gewinnen ist, sondern nur in jahrelanger Beobachtung, ja völlig in der That nur dann, wenn sie in die Zeit einer das Gebäude bis ins Innerste blosslegenden Restauration fällt. Alles dieses musste zusammentreffen, damit eine so musterhafte Monographie, wie die von Fr. Schneider über den Dom von Mainz, entstehen konnte. Eben derselben günstigen Voraussetzungen hat sich auch Humann's Arbeit zu erfreuen. Der Verfasser ist Architekt von Fach, von tüchtiger kunstgeschichtlicher Bildung, in Essen ansässig.

Bei Benennung des heute weit über Europa hinaus bekannten Namens Essen denkt man gewöhnlich an alles eher, als an die ehrwürdige Münsterkirche des Ortes. Selbst in Deutschland (wo ja die vaterländische Denkmälerkunde noch nicht zur »allgemeinen Bildung« gehört) weiss es nur ein Dutzend Fachgelehrter, dass hier, mitten im Walde von Fabrikschornsteinen, eines der merkwürdigsten Incunabelwerke der deutschen Baukunst verborgen ist. Der kunstgeschichtliche Entdecker desselben war Ferdinand von Quast. Seine im Jahre 1856 veröffentlichte Abhandlung, von der bis jetzt alle Handbücher gezehrt haben, machte indess eine erneute Untersuchung nicht überflüssig. Vermuthlich waren Quast's Zeichnungen recht ungenügend. Die ersten zuverlässigen (nach den mir gefälligst zur Verfügung gestellten Aufnahmen des Bauinspectors Zindel) vermochte ich im Jahre 1884 in der von mir und G. v. Bezold herausgegebenen »Kirchlichen Baukunst des Abendlandes« mitzutheilen. Nun bringt Humann auf 3 Tafeln und 22 Textfiguren ein erschöpfend

reichhaltiges Material. Aber auch die Geschichte des Bauwerks ist durch Humann wesentlich gefördert. Zunächst durch den Nachweis, dass die Grundmauern des Lang- und Querhauses älter sind, als der Westbau. Der letztere ist sicher nach dem Brande von 946 entstanden, die ersteren — mindestens mit grosser Wahrscheinlichkeit darf es angenommen werden — vor diesem: sie rühren also wohl von dem c. 873 vollendeten Stiftungsbau her. Die Reihe der hypothetischen Karolingerbauten ist damit um ein interessantes Stück vermehrt; man beachte u. a. die noch unentwickelte Kreuzesgestalt des Planes. Der Erneuerungsbau nach 946 hatte Emporen, die überhaupt für den deutschen und nordfranzösischen Frühromanismus bezeichnend sind. Für die Entstehungszeit des Westwerks fehlen feste chronologische Stützpunkte, sie ist innerhalb des Jahrhunderts 946—1051 zu suchen: am ehesten, wie Humann mit guten Gründen vermuthet, unter der Regierung der Aebtissin Mathilde, einer Enkelin Ottos des Gr. (974? — 1011). Während die übrige Kirche einem gothischen Umbau zum Opfer fiel, ist das Westwerk im Innern wie im Aeussern ziemlich unversehrt geblieben. Veränderungen von einiger Wichtigkeit hat nur der obere Abschluss der Treppenthürme und der Abseiten erfahren. Humann's mit umsichtiger Deutung der vorhandenen Indizien vorgenommene Herstellung (Taf. I) kann ich nur gutheissen.

Dagegen fordert mich der Schlussabschnitt »Künstlerische und kunstgeschichtliche Bedeutung« zu einigen Einwendungen heraus. Der Satz: »es kann wohl nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, dass der Entwurf und die Bauleitung des von grosser Geschicklichkeit und Erfahrung zeugenden Westwerks nicht einheimischen, sondern ausländischen Kräften zuzuschreiben ist« — entbehrt jeder positiven Begründung; ich finde ihn auch nicht innerlich wahrscheinlich. Es sind ja namentlich im 10. und 11. Jahrhundert gallische und lombardische Maurer nicht ganz selten zu deutschen Bauten herangezogen worden; aber dass sie auch Entwurf und Bauleitung wesentlich beeinflusst hätten, dafür habe ich bis jetzt gerade für die frühromanische Epoche keine Beweise gefunden und finde sie auch in Essen nicht. Humann's Ansicht scheint unter dem Einfluss einer doppelt irrigen Voraussetzung zu stehen. Einmal, verführt durch das unkritische Buch von Mothes, das schon so viel Schaden gestiftet hat, stellt er sich den Zustand der lombardischen Baukunst im 10. Jahrhundert viel zu günstig vor. Sodann schiesst er mit seinem Bestreben, die Beeinflussung des Essener Westwerks durch die Pfalzkirche von Aachen als ganz geringfügig darzustellen, doch recht sehr über das Ziel hinaus. Es ist gewiss höchst oberflächlich, wenn viele kunstgeschichtliche Autoren vom Westbau des Münsters von Essen weiter nichts, als dass er eine Nachahmung von Aachen sei, zu sagen wissen. Die Unterschiede sind beträchtlich. Aber gerade die ganz verschiedene Natur der zu lösenden Aufgabe lässt die Bemühungen des Essener Meisters, Anklänge an Aachen, man muss sagen zu erzwingen, doppelt merkwürdig erscheinen. Er hat den wahrscheinlich von der Bauherrin ihm so gestellten Auftrag überraschend geist- und erfindungsreich durchgeführt. Dass darin mehr läge, als man einem Deutschen jener Zeit zutrauen könne, verneine ich.

Ich kann nicht schliessen, ohne über eine bedenkliche Erscheinung im gegenwärtigen Zustande unserer Kunstwissenschaft Klage zu führen. Die Zahl ihrer Jünger nimmt zu, aber zugleich deren Einseitigkeit; insbesondere zieht sich das Interesse an der Architekturgeschichte in einen immer enger werdenden Kreis zurück. Das wissen auch die Verleger. So hat Herr Humann seine trefflich und sicher allgemein interessante Arbeit auf eigene Kosten im Selbstverlag erscheinen lassen müssen. Ich spreche sicher nicht nur in meinem Namen, wenn ich ihm dafür doppelten Dank sage. *G. Dehio.*

Kataloge.

Katalog der Gemälde-Galerie im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag. Prag 1889. 331 Seiten. 8°.

Die Gemälde-Galerie des Prager Rudolphinums hat nunmehr einen Katalog bekommen, der auf der Höhe der modernen Anforderungen steht. Aus der geschichtlichen Einleitung desselben entnehmen wir, wie sonderbar und verschlungen die Pfade waren, auf denen die Sammlung sich schliesslich zusammenfand. Der Gründung der »Privatgesellschaft patriotischer Kunstfreunde« im Jahre 1796 war die Geburtsstunde. Allerdings waren die durch die Gesellschaft damals zusammengebrachten Kunstwerke noch Privateigenthum, und sie konnten nach einer bestimmten Zeit gegen halbjährige Kündigung von den Eigenthümern zurückgenommen werden. Begreiflicherweise war der Bestand der Galerie desshalb ein sehr schwankender. Um diesem Zustande ein Ende zu setzen, erfolgte in der Generalversammlung des Jahres 1835 der Beschluss, dass die Gesellschaft künftighin auch für ihre Galerie Eigenthum erwerben und besitzen könne. Somit war die Sammlung stabil geworden, und es folgten sich Ankäufe und Schenkungen (Dr. Hoser, Fr. Graf Sylva-Tarouca, J. Kanka etc.). Ganz neuerdings hat der Fürst Liechtenstein eine bedeutende Zuwendung gemacht, indem er zwei Pendants Mann und Frau von G. Terburg, ein männliches Porträt von Fr. Hals und einen G. Dou geschenkt hat (diese Bilder stehen noch nicht im Kataloge). Auch die Platzfrage, die einen wunden Punkt der Sammlung gebildet hatte, fand durch den am 22. Mai 1872 aus Anlass ihres 50jährigen Bestehens gefassten Beschluss der Böhmischen Sparkasse, ein der Tonkunst, der bildenden Kunst und dem Kunstgewerbe gewidmetes monumentales Gebäude zu errichten, eine ausgezeichnete Lösung. So entstand das Künstlerhaus »Rudolphinum«, das am 7. Februar 1885 feierlich eröffnet wurde. Die Gemälde-Galerie hat darin ein würdiges Heim gefunden. Sie umfasst jetzt ca. 800 Nummern, alte und neue Meister inbegriffen, ein immerhin günstiges Resultat nach den vielen Ausplünderungen, die das ehedem mit Kunstwerken angefüllte Böhmen erlitten hat.

Der Katalog ist von dem Inspector Victor Barvitius sorgfältig gearbeitet. Voraus geht eine belehrende geschichtliche Einleitung, darauf folgt das Verzeichniss der Kunstwerke, das in alphabetischer Anordnung der Künstler gehalten ist. Diese Anordnung ist heutzutage sehr beliebt, hat jedoch ihre grosse Schattenseite, die allerdings in einer kleinern Galerie, wie der Prager,

gemildert ist. Es ist für den Besucher schrecklich zeitraubend, immer und immer wieder umblättern zu müssen. Man betrachtet ja die Gemälde nach ihren Standpunkten, und ein jeder Kenner verfährt beim Studium einer Galerie nicht anders. Für die paar Kenner, denen eine Sammlung schon so vertraut ist, dass sie sofort auf die sie gerade interessirenden Bilder loslaufen können, schreibt man keine Kataloge. Für das Publicum ist nur ein Katalog, der die Gemälde, wie sie hängen, aufführt, der einzig praktische, und ich selbst habe schon unzählige Male den Zeitverlust verwünscht, den das ewige Umblättern mir verursachte. Ein kleines Verzeichniss am Schlusse, das die Nummern nach ihren Verfertigern zusammenstellt, genügte vollständig für denjenigen, der wissen will, wie viel Gemälde gerade von Einem Meister, bezw. Einer Schule da sind. In der Beschreibung der Kunstwerke hält unser Katalog die richtige Mitte zwischen zu knapp und zu ausführlich, so dass er noch immer in handlichen Grenzen geblieben ist, die Bezeichnungen sind sorgfältig im Facsimile wiedergegeben, und die Holzarten, die bekanntlich bezüglich des Entstehungsortes der Bilder eine wichtige Rolle spielen, genannt. Auch ist ein illustrirter Katalog ausgegeben, in dem 30 Gemälde durch Lichtdrucke versinnlicht sind. Die Firma J. Löwy in Wien hat diese nach ihren photographischen Aufnahmen hergestellt. Uebrigens glaube ich, dass die Auswahl dieser Nachbildungen in einer künftigen Auflage in etwas geändert werden solle; wer bekümmert sich denn um die betreffenden Darstellungen von Brandl, Greuze, Screta und J. Vernet? Allerdings sind das nur Ausnahmen, und die grosse Masse der Abbildungen ist an ihrem Platze. Wie sehr überhaupt der Ausschuss der Gesellschaft bestrebt war, dem Katalog eine möglichste Vollkommenheit zu sichern, ersieht man daraus, dass Wilhelm Bode veranlasst wurde, die alten und neuen Namensgebungen eingehend zu prüfen und die Meister zu bestimmen. A. Bredius stellte mit gewohnter Liebenswürdigkeit von ihm neu ermittelte Daten über holländische Künstler zur Verfügung. So ist in der That ein musterhafter Katalog zu Stande gekommen.

Was speciell die alten Gemälde anbelangt, so lässt sich leicht erkennen, dass die altdeutschen und die niederländischen Schulen unverhältnissmässig den Werth der Sammlung ausmachen. Von den Italienern ist besonders das ausdrucksvolle Altarbild des Domenico Campagnola (vom Jahre 1525), das unter dem Einflusse Tizian's entstanden ist, zu nennen. Ein vorzügliches Bildniss eines Mannes (Nr. 702) wird dem Bruder Tizian's Francesco Vecellio zugeschrieben. Ich hätte dasselbe nach seiner Behandlung — grünliche Töne im klaren, hellen Fleische — für einen Paris Bordone gehalten; da mir jedoch die Kunstweise des Francesco ein Buch mit sieben Siegeln ist, und die Bezeichnung möglicherweise doch einer richtigen Tradition entstammt, so lasse ich die Sache dahingestellt.

Weit interessantere Bilder weist die altdeutsche Schule auf. Ein Hauptwerk der böhmischen Bilder vor dem Einflusse der van Eyck ist das dem Meister Theoderich von Prag zugeschriebene Votivbild des Prager Erzbischofs Otschko von Wlaschim (1364—1380). Sehr interessant sind auch die beiden von Einem Meister herrührenden, ebenfalls böhmischen Bildchen Nr. 55 und

56, doch ist die Datirung um 1500 verfehlt; sie scheinen etwa den kölnischen Bildern zeitverwandt zu sein, die man Schule des Meisters Wilhelm zu nennen pflegt. Zu der Madonna mit der Schwertlilie hat der Katalog mit Recht ein Fragezeichen hingesetzt. Zur genauen Beurtheilung hängt das Bild allerdings zu hoch, doch ist bei der Stumpfheit aller Theile kaum an ein Original von Dürer selbst zu denken, zudem ist es sehr misshandelt. Das Urbild dazu mag die Madonna von 1508 sein, welche Dürer an den Bischof von Breslau um 72 Gulden verkaufte. Einen echten Dürer könnte die Galerie allerdings bekommen, wenn sich die Stiftsherren von Strahow entschliessen könnten, das in ihrem Besitze befindliche Rosenkranzfest ihr zur Aufbewahrung zu überlassen; die kunstsinnige Welt würde ihnen dankbar sein. Ganz ist ja doch auch — abgesehen von der Composition — der Stempel des grossen Meisters aus dem Gemälde nicht verschwunden; obwohl viele Stellen übermalt, ausgebrochen und verputzt sind, gibt es dennoch andere, die noch die Dürer'sche Hand zeigen. Merkwürdig ist der Martertod der hl. Dorothea von Hans Baldung durch die versuchte Schneelandschaft; doch sieht man deutlich, wie wenig der Künstler sich seiner gewohnten Schablone entziehen konnte: die Pflanzen des Vordergrundes sind grün, und es nimmt sich das Ganze aus wie eine Landschaft, die etwa Ende April plötzlich von Schnee wieder bedeckt wurde; auch ist das Gebirg im Hintergrund, das seinen Ursprung von den Kalkalpen nicht verleugnen kann, ganz weiss gefärbt, was in der Wirklichkeit nicht vorkommt. Ob auf der Vermählung der hl. Katharia (Nr. 177), die richtig »in der Art des Altdorfer« benannt ist, die sorgfältig in Stein eingemeisselten Buchstaben I M (vielleicht Jesus Maria??) wirklich das Zeichen des Künstlers bedeuten, ist fraglich. Ein anderes der Regensburger Schule nahestehendes oder ihr direct angehöriges Bild ist der König David (Nr. 675); es bietet grosse Analogie mit der Bathseba im historischen Verein zu Regensburg, die Peuchel für einen Altdorfer gehalten hatte. Ob die lebensgrossen, stupfigen Figuren des Kaisers Heinrich II. und seiner Gemahlin Kunigunde (Nr. 128, 129) richtig H. Burgkmair genannt sind? Ich würde sie nach der glasartigen Farbe und den unruhigen manirirten Falten eher an die Dürer'sche Schule anschliessen. Dagegen hat der Katalog recht, die Krönung Mariä Nr. 131 als Burgkmair verwandt hinzustellen. Hans Holbein, der Vater, ist durch 2 vorzügliche Altarflügel (Nr. 377, 378) vertreten. Als »Süddeutscher Meister von 1517« erscheint Nr. 673, die Darstellung eines noch nicht genügend erklärten Vorganges. Ich habe mich darüber bereits früher ausgesprochen, dass wir hier ein Werk des Landshuter Hofmalers Hans Wertinger vor uns haben, von dem ein Altarbild zu Moosburg in Bayern und Bildnisse in der Pinakothek und dem Nationalmuseum zu München, ferner in der Galerie zu Schleissheim und dem Ferdinandeum zu Innsbruck vorkommen. Ein gutes Bild der niederrheinischen Schule besitzt das Rudolphinum in dem Flügelaltar des Meisters vom Tode Mariä (Nr. 462). Bei der hl. Anna selbdritt (Nr. 514) würde ich den Einfluss des Bart. Bruyn, den der Katalog findet, streichen, und das männliche Bildniss (Nr. 515) der niederländischen Schule zuschreiben. Umgekehrt erinnert mich das Bildniss Nr. 625, das Scorel benannt ist, eher

an Bruyn, doch ist bei dem verputzten Zustande desselben Vorsicht geboten. Von den späteren Deutschen ist besonders eine reizende Landschaft von A. Elsheimer bemerkenswerth.

Sehr gut sind die Niederländer vertreten, und wir finden bereits aus der alten Schule vortreffliche Gemälde. So besonders der bedeutsame Flügelaltar (Nr. 222—224) von Geertgen van Haarlem, welcher Bezeichnung ich durchaus zustimme. Die Grablegung Christi (Nr. 70) kann ich wegen der harten Ausführung nur für eine alte Copie nach D. Bouts halten. Ob die Nrn. 499, Kreuzabnahme, und 500, Beweinung Christi, wirklich »aus den nördlichen Provinzen der Niederlande« herstammen, ist wohl zweifelhaft; sie dürften eher nach Oberdeutschland gehören; allerdings hat der Katalog Recht, den Einfluss des R. van der Weyden in ihnen zu finden. Auch bei bei Nr. 502 ist der niederländische Einfluss ja sichtbar, das Bild muss aber nicht gerade von einer niederländischen Hand selbst stammen. Höchst interessant ist der Tod Mariä Nr. 501, welche Composition bekanntlich auch in der Nationalgalerie und der Galerie Sciarra vorkommt. Von Mabuse finden wir hier sein Hauptwerk der mittleren Zeit, den hl. Lukas die Madonna zeichnend, mit Flügeln von Michel van Coxcyen, das berühmte sogenannte »Prager Dombild«. Es stand ursprünglich in der Kirche des hl. Romuald zu Mecheln auf dem Altar der Malergilde, wurde nach der Plünderung der Stadt 9. April 1580 aus der Kirche entführt, später vom Erzherzog Matthias, dem nachmaligen Kaiser, nach Prag gebracht und schliesslich von ihm dem Prager Dom geschenkt. Als Nicolaus Neufchatel, aber mit Fragezeichen, erscheinen die vortrefflichen Bildnisse des Nicolaus und der Katharina Goeswein. Das Fragezeichen ist meiner Ansicht nach unberechtigt; die richtige Bestimmung als Neufchatel geht wohl schon auf Woltmann oder gar Mündler zurück.

Unter den Niederländern des 17. Jahrhunderts finden wir gleichfalls viele vortreffliche Werke: G. Metsu, J. Steen, F. Millet etc. sind würdig vertreten. Allerdings fehlt Rembrandt; von Rubens ist zwar eine geistreiche Skizze, die Vertreibung aus dem Paradiese, vorhanden, dagegen ist das andere ihm zugeschriebene Bild, Mariä Verkündigung (Nr. 585), sicher nicht von ihm selber. Der Katalog hat auch Unrecht, das Knabenbildniss des Johann Wilhelm von Oranien (Nr. 196) dem A. van Dyck selbst zuzutheilen, dazu ist es zu flau, es kann nur eine Copie sein. Früher prangte auch ein »Rembrandt«, Vertumnus und Pomona, Nr. 225, in der Galerie; es ist ein zweifelloser A. van Gelder, wie der neue Katalog ebenfalls annimmt. Auch den falschen A. Cuyp (Nr. 395) hat Bode mit Recht unter Frans de Hulst unterbringen lassen. Dagegen ist mir bei der Flusslandschaft Nr. 229 der Name van Goyen sehr zweifelhaft; es ist vielleicht eine Copie nach ihm, kaum von seiner Hand selber. Wer sich unter dem Monogrammist B D versteckt, der das ausdrucksvolle Porträt einer alten Spinnerin gemalt hat, ist noch zu ermitteln. Auch die holländische Flusslandschaft Nr. 705 bietet vorläufig noch ein Räthsel. Das Bild ist E. v. d. Velde fecit 1632 bezeichnet; nun kann es aber von dem bekannten Esaias van de Velde nicht herrühren, da dieser schon 1630 starb. Den 14. April 1616 wurde zwar ein gleichnamiger Sohn des Esaias getauft;

ob der aber Maler wurde und dann gerade dieses Bild malte, wie der Katalog glaubt, ist doch noch sehr die Frage. Letzteres schliesst sich an Salomon van Ruysdael an und hat besondere Verwandtschaft mit Frans de Hulst; vielleicht ist die Bezeichnung einmal verändert worden.

Erwähnenswerth ist noch, dass das Rudolphinum neuerdings durch die hochherzige Stiftung des kunstsinnigen Herrn A. Ritter von Lanna in den Besitz eines Kupferstichcabinets gekommen ist, nachdem bereits 1863 die Weber'sche Sammlung der Blätter des in Prag gebornen Kupferstechers W. Hollar (2819 Stück) angekauft worden war. *Wilh. Schmidt.*

Notizen.

(Zu Nikolaus Manuel.) Antwort auf die Kritik des Herrn H. J. im Repert. f. K. XIII. Bd. (1890), 6. Heft, p. 483—487 über meine Schrift: Nikolaus Manuel genannt Deutsch als Künstler.

— — »Für eine Beziehung zwischen Manuel und Fries finde ich gar keinen Anhaltspunkt — auch fehlt jeder äussere Anhaltspunkt für ein solches Lehrverhältniss.« Zur Berichtigung dieses letzten Theiles der Behauptung des Herrn »H. J.« verweise ich auf His, Zahn's Jahrb. II. und meine Monographie von H. Fr., Jahrb. d. k. pr. Kunstsamml. 1890, wie auf meine Arbeit über Manuel. Dass Herr »H. J.« keine Beziehung zwischen Manuel und Fries entdecken kann, bedaure ich lebhaft, was aber ein solches »nicht finden können« bedeutet, mag folgendes Factum lehren. Herr »H. J.« schreibt: »Wer aber vermöchte den Dürer-Einfluss in dem Altarflügel mit der Darstellung des hl. Lucas als Marienmalers und der Geburt Marias zu erkennen? Wer schon nach Einflüssen bei diesem Werke sucht, könnte am frühesten den paduanischen entdecken und zwar ebenso in der Ornamentik — die ein paar Zeilen tiefer als eine »reiche« bezeichnet wird — wie in der Perspective (die gut verkürzte Figur des Farbenreibers im Hintergrund) des Lucasbildes.« Die »reiche Renaissance-Ornamentik« besteht nun, jedes kunstgewerbliche Product inbegriffen, einzig aus zwei Consolen oder Capitellen auf der Aussenseite, welche gothisch in der Grundform gedacht sind als bauchige, kelchförmige Drehkörper mit rundem Abakus; das eine Mal sind sie mit plastisch behandelten Tauben (?) und kleinen Scheiben, das andere Mal mit schmalen Akanthusblättern und einem kleinen Rundbogenfries verziert auf d. r. ob. e. Putto. Eine Blattguirlande, d. a. d. o. Kreisausschnitt gezeichnet ist, verbindet d. Capitelle, eine kleinere, nach unten gebogene hängt von dieser grösseren herab. Das ist die »reiche Renaissance-Ornamentik« des Herrn »H. J.«! Und paduanisch soll sie sein? Warum wohl? Wahrscheinlich der Guirlanden wegen. Die selbständige Verwerthung dieses der ganzen italienischen Kunst ungemein geläufigen Motives einerseits, wie die völlige Abwesenheit einer nur etwas genaueren Kenntniss der Zierformen der Renaissance andererseits, verbietet aber diesem Gedanken an paduanische Einflüsse Raum zu geben. Und wegen des in ganz

einfacher Haltung »gut verkürzten« Farbenreibers nach Padua weisen zu müssen, wird bei dem doch nicht gar zu auffälligen Motiv nicht absolut nothwendig sein! Den »Dürer-Einfluss« kann Herr »H. J.« auch in dem Bilde »Geburt Mariä« nicht entdecken und doch ist die Composition, wie in meiner Arbeit zu lesen ist, zum Theil Dürer's Marienleben entlehnt!! Die Folgerung des Herrn Recensenten, welche er gerade im Anschluss an dies Gemälde ausspricht: »was rechtfertigt es also, von einer Entwicklungsperiode Manuel's unter Dürer's Einfluss zu sprechen« ist damit gerichtet. Doch nein, er behauptet auch noch, meine Datirung der »Fortuna«, die Manuel nach Dürer's grossem Glück copirt hat, sei willkürlich ca. 1505—11 gesetzt. Da Herr »H. J.« meine Datirung des soeben nochmals als unter Dürer's Einfluss entstanden nachgewiesenen St. Lucasbildes für ca. 1513—15 angenommen hat, die Handzeichnung der »Fortuna« auch dem blödesten Auge als nicht noch später — auch die Handzeichnung von 1513 wäre noch heranzuziehen — gezeichnet erscheinen kann, so ist sie vor 1513 und da sie nach Dürer's Stich gearbeitet ist, auch unter seinem Einfluss geworden. Die erste Periode Manuel's steht also unter dem Zeichen »Dürer's«: quod erat demonstrandum. Dass die Fortuna vor 1511 entstanden ist, beweist die geringere Vollkommenheit gegenüber dem Blatt St. Anna Selbdritt, welches ich im grossen Original kenne, Herr »H. J.« wohl nur aus der kleinen Nachbildung im Repertorium f. K. (Vergl. zu der Frage Cap. I. meines kleinen Buches.) Dass sämmtliche in Betracht kommende Zeichnungen und Bilder Jugendarbeiten sind, wird wohl auch Herr »H. J.« nicht bestreiten — sein Satz »und damals war Manuel ungefähr 30 Jahre alt« wird belanglos, da er selbst (S. 484) mit mir übereinstimmend, Manuel »sicher erst spät« zur Malerei kommen lässt. — »Nicht viel günstiger steht es mit dem Nachweis vom Einfluss Baldung's,« sagt Herr »H. J.« Beweis: Herr »H. J.« schreibt zunächst, ich wolle den Einfluss Baldung's beweisen, durch »technische Eigenthümlichkeiten — und zwar besonders sofern Manuel die malerischen Effecte der Helldunkelschnitte Baldung's in seine Zeichnungen zu übertragen sucht.« Dies ist ungenau. Ich habe an verschiedenen Stellen meiner Schrift eine detaillirte Angabe der technischen Uebereinstimmungen, wie der Verwandtschaft in den Proportionen der Gestalten gegeben und schreibe in Beziehung auf den Holzschnitt S. 26: »Vornehmlich trafen sie sich in der Liebe zu malerischen Effecten — sehr wahrscheinlich ist Manuel zuerst durch die Holzschnitte Grien's beeinflusst worden. Der ganz besonders von Baldung bevorzugte Clair-obscure-Schnitt gibt den Eindruck einer gelb oder weiss gehöhten Zeichnung, wodurch derartige Holzschnitte noch directer zur Nacheiferung anspornen und dieselbe auch erleichtern.« Herr »H. J.« behauptet, ich hätte gesagt, Manuel sei zu seinen Todesdarstellungen von Baldung angeregt worden; ich aber sage nur S. 30: »wohl mag sich Manuel an die ältere Bildung des Knochenmannes angeschlossen haben, zum Theil wahrscheinlich zum grösseren, hat er sich von malerischen Gesichtspunkten leiten lassen, wie dies auch Baldung that.« Wo steht da etwas von »Anregung« zum Stoff?! Herr »H. J.« stellt die Behauptung auf, ich hätte geschrieben, Manuel habe sich

zu seinen »weiblichen Acten« durch Baldung anregen lassen — in Wahrheit habe ich aber gesagt S. 55: »Die bedeutendste Anregung erhielt natürlich unser Künstler von sich aus, einen Theil derselben, den mehr äusseren aber von Hans Baldung gen. Grien«!! Geradezu komisch wirkt es, wenn Herr »H. J.« seine Aufstellung, ich hätte meine Annahme, dass bei Manuel die Bildung der Baldung'schen Frauen wiederkehre, gleich bis »auf einen nicht mehr zu prüfenden Rest eingeschränkt«, durch Citirung eines Satzes beweisen will, in dem ich sage, dass wenn Manuel selbst nach der »Natur« gezeichnet habe, er von seiner »Vorlage« — d. h. doch wohl der »Natur« — in soweit abgewichen sei, »als es ihm für sein inneres — doch wohl das Grien'sche — Ideal nothwendig erschienen sei!« Hätte Herr »H. J.« doch nur noch den nächsten Satz gelesen, der folgendermaassen lautet: »im anderen Falle hat er (Manuel) sich sklavischer an sein Modell gehalten.« Es ist ja auch nicht so auffallend, dass ein Künstler, sobald er nicht gerade Actstudien macht, selbst wenn er nach der Natur zeichnet, seinem Ideale folgt und abweicht, wo es ihm gut dünkt. — (Cf. Bode's und Justi's Auseinandersetzungen über Rubens als Porträtist.) Wie sieht es mit der »Zucht des Denkens« seitens des Herrn »H. J.« aus? Dass ich Manuel als Landschafter überschätzt habe, gestehe ich gerne zu; dass der Herr Recensent aber so ausser sich geräth, beweist nur seine mangelhafte Kenntniss der Landschaft Manuel's. Für die zweite thatsächliche Berichtigung auf fast vier Druckseiten bez. meines Irrthums in der Datirung der grossen Kanone danke ich Herrn »H. J.« — ich meinerseits füge hinzu, dass ich Bd. U. 6. 28 Manuel ein Blatt irrthümlich zugewiesen habe.

Ich constatire noch, dass ich die Holbein-Periode, S. 85, bereits als im Jahre 1522 bemerkbar anführe, was der Recensent natürlich übersehen hat; bemerke ferner, dass ich alle Perioden mit »circa« bestimmt habe, was Herr »H. J.« auch verschweigt!

Es mögen diese Sätze genügen zur Darlegung dessen, was man von dieser »wissenschaftlichen« (?) Kritik zu halten hat.

Bern, 6. Dec. 1890. *Dr. B. Haendcke.*

Diese »Antwort« erhielt die Redaction unter Hinweis auf § 11 des deutschen Pressgesetzes und unter Androhung eines Offenen Briefes, im Falle der Abdruck verweigert oder verzögert werden sollte. Wenn nun auch Herr Dr. Berthold Haendcke mit solchen Drohungen nur bewies, dass er von der Tragweite des § 11 eine wenig klare und von der Bedeutung eines Offenen Briefes des Dr. Berthold Haendcke ganz gewiss eine nur ganz dunkle Vorstellung habe, so wollte die Redaction doch den Willen des Herrn Einsenders erfüllen, weil in dem besonderen Falle Berichterstatter und Redacteur eine und dieselbe Person war. Der Raum des Repertoriums ist aber doch zu eng bemessen, um ihn auf Worte ohne neuen Inhalt zu verschwenden; so habe ich auf die Antwort des Herrn Dr. Haendcke nur sehr wenig zu erwidern. Herr Dr. Haendcke theilt die Entwicklung Manuel's in drei Perioden, die erste habe unter dem Einfluss Dürer's, die zweite unter dem Baldung's, die dritte

unter dem Holbein's gestanden und ausserdem habe er von Hans Fries das Malen erlernt. In meiner Besprechung heisst es nun (S. 484): »Im Allgemeinen hat der Verfasser ja recht, dass weder Dürer noch Holbein, noch die oberrheinische Coloristenschule (mag dafür der Name Baldung eintreten) auf Manuel ohne Einfluss geblieben sind, aber gewiss nicht in der zeitlichen Aufeinanderfolge, wie der Verfasser annimmt, und ebenso auch nicht ganze Perioden der Entwicklung bestimmend. Ich zweifle überhaupt an einer folgerichtigen künstlerischen Entwicklung Manuel's.« Und weiter: »Vermittler solcher Anregungen aus der Fremde waren sicher zumeist Stiche und Holzschnitte; enger war die Beziehung zur Coloristenschule am Oberrhein, wie am deutlichsten sein (Manuel's) Bild der Enthauptung des hl. Johannes beweist.« Darauf ging ich auf Einzelheiten ein. Und für diese dort vertretene Anschauung hat die »Antwort« keinen Gegenbeweis erbracht. Was das Lehrverhältniss zu Hans Fries betrifft, so ist hier wie an anderer Stelle jede Beweisführung — Beweisführung im wissenschaftlichen Sinne — unterblieben. In der Manuelschrift heisst es: »Als Unterweiser in dem Handwerk des Malens möchte ich nämlich Hans Fries annehmen« und in dem Aufsatz über Hans Fries: »(Hans Fries) gewinnt für die nachkommende Periode dadurch, dass er der Lehrer des Nicolaus Manuel, gen. Deutsch, wurde.« Also, Herr Dr. Berthold Haendcke möchte es annehmen, und nimmt es dann an, aber was würde denn aus der Kunstgeschichte werden, wenn uns das Pressgesetz dazu zwingen könnte, Alles als erwiesen zu betrachten, was Herr Dr. Haendcke »annimmt«! Dieser Gedanke ist zu schrecklich, um ihm weiter nachzuhängen [1]).

Noch siegreicher stellt sich Herr Dr. Haendcke da, wo er den Einfluss Dürer's auf die erste Entwicklungsperiode Manuel's beweisen will. Da möchte er mich der Unterschlagung eines besonders beweiskräftigen Satzes bezichtigen. Dieser Satz nun lautet (S. 19): »Die Rückseite dagegen (des Lucasbildes in Bern) hat ihr Vorbild in dem betreffenden Holzschnitt (Geburt Mariens) in Dürer's Marienleben zu suchen. Manuel hat jedoch fast einzig den Engel und das Bett beibehalten, das Uebrige ist seine Hinzufügung.« Jawohl, die »Rückseite« hat ihr »Vorbild zu suchen«. Mir erschien der Satz so unwesentlich, dass ich ihn nicht unter die Lupe nehmen wollte. Doch zugegeben, dass Engel und Bett ihr Vorbild in dem Holzschnitt Dürer's wirklich gefunden, so kommt als Beweismaterial zusammen: Ein Engel, eine Bettstelle und — die Fortuna, wenn Jemand aus Angst »blödester Augen« geziehen zu werden, der Zeitbestim-

---

[1]) Herr Dr. Berthold Haendcke weist auch auf den Aufsatz von His in Zahn's Jahrbücher II. Das ist ein Missbrauch des Namens, für welchen die richtige Bezeichnung zu finden, ich den Lesern überlasse. Der Aufsatz von His findet sich von S. 51 ff. und Nachträgliches S. 241 ff. Die einzige Stelle, welche dort den Namen Manuel erwähnt lautet: »Auch Grüneisen erwähnt diesen Namen (Hans Fries) in seinem verdienstlichen Werk über Nikolaus Manuel, S. 71 und 157, indem er berichtet, dass dieser Maler um das Jahr 1470 einen Todtentanz im Prediger-kloster seiner Vaterstadt auf die Kreuzgangsmauer gemalt habe, eine Angabe, die indess auf einem Irrthum beruhen muss, da es in Freiburg nie ein Dominikanerkloster gab.« (S. 53.)

mung des Herrn Dr. Berthold Haendcke folgt. Sein Selbstbewusstsein konnte es nicht erschüttern, dass er den Einfluss der »Kanone« Dürer's schon zehn Jahre vor ihrer Entstehung in einer Zeichnung Manuel's vermuthete. Doch ernsthaft gesprochen, auch wenn Herrn Dr. Haendcke's Datirung der Fortunazeichnung bewiesen und wenn in dem Bilde der Geburt Mariens nicht bloss Bett und Engel, sondern die ganze Composition dem Holzschnitt Dürer's entlehnt wäre, seine Hypothese schwebte nach wie vor in der Luft. Da er nicht ganz Dilettant auf dem Gebiete kunstgeschichtlicher Forschung ist, so sollte es ihm klar sein, dass man doch nur dann von der Herrschaft des Einflusses eines Künstlers auf einen anderen während einer ganzen Entwicklungsperiode sprechen darf, wenn der Nachweis geliefert ist, dass die Naturauffassung und damit die Formensprache einschliesslich der zeichnerischen Technik in der bestimmten Entwicklungsperiode von jenem beeinflussenden Künstler abhängig ist. Ob dagegen irgend ein fremdes Compositionsmotiv mehr oder weniger frei benutzt worden ist, ist eine sehr gleichgiltige Sache. Oder meint vielleicht Herr Dr. Haendcke, Raphael's römische Periode stehe unter Dürer's Einfluss, weil von Raphael's Spasimo-Composition Fäden zu dem entsprechenden Holzschnitt in Dürer's Grosser Passion hinüberführen? — Meinen Ausführungen über das Verhältniss Manuel's zu Baldung und Holbein habe ich nichts hinzuzufügen; alles Hin- und Herreden Herrn Dr. Haendcke's entkräftet nicht ein Wort an dem von mir Gesagten — die Leser des Repertoriums mögen die Probe selber machen. Das Gleiche gilt von meiner vorsichtigen Aeusserung über die Möglichkeit des Einflusses der oberitalienischen, näher bezeichnet paduanischen Schule auf Manuel; nur dem Laien hätte ich Beweise dafür zu erbringen, dass in dieser Zeit auch die oberdeutsche Ornamentik noch unter dem Einfluss des gothischen Geschmacks stehe, und die Künstler in Folge dessen für die ornamentalen Anregungen Oberitaliens die sie im Uebrigen gierig aufnehmen, nur ein mangelhaftes Verständniss besitzen. Ich zweifle auch, dass es meine sachlichen, in ruhigem Ton vorgetragenen Einwürfe gewesen sind, welche Herrn Dr. Haendcke so zornmüthig stimmten; wie mir dünkt, vertrug er es nicht, dass ich ihn aufforderte, ein besseres Deutsch zu schreiben und diese Aufforderung mit Stilproben aus seinem Buch begründete. Ich habe aber auch dies nicht leichten Herzens gethan, denn mir fehlt wahrlich alle Neigung, Schulmeisterdienste ohne Noth zu verrichten. Es war eine Art Standesbewusstsein, das sich in mir gegen die grausame Misshandlung auflehnte, welche Herr Dr. Berthold Haendcke der deutschen Sprache unausgesetzt zu Theil werden lässt. Ich spreche nochmals die Meinung aus, dass jenen, welche über Kunst schreiben, es doch zunächst obliegt, die Sprache künstlerisch zu meistern. Von Sprach- und Stilsünden sind wir keiner gänzlich frei, denn schon durch unsere Schulbücher werden wir dazu verleitet; aber wir, die Gelegenheit und Pflicht haben, ununterbrochen unsern Formensinn zu entwickeln und zu verfeinern, müssten zu den ersten gehören, welche aus Achtung vor der Muttersprache gegen die Sprachbarbarei ankämpfen, walte sie auf eigenem oder fremden Boden. Und nun lese man die Böcklin-Rede, die Manuel-Biographie und auch noch den letzten Aufsatz in dem Jahrbuch der k. preuss. Museen über Hans Fries. Es ist ja

wahr, Stilblüthen wie folgende: »Das lebenswahre Heulen der rothglühenden Verdammten im Fegefeuer, welches rechts im Hintergrunde sichtbar ist« (Jahrb. XI, S. 173), werden jeden Leser erheitern, aber ist es denn Aufgabe der Wissenschaft, der Lachlust zu dienen? Und damit erkläre ich die Auseinandersetzung zwischen Herrn Dr. Haendcke und mir im Repertorium für abgeschlossen.

Hubert Janitschek.

Bibliographische Notizen.

Dem vor einigen Jahren zusammengestellten Verzeichniss der architektonischen Handzeichnungen der Uffizien (s. Rep. IX, 506) lässt der verdiente Conservator der betreffenden Abtheilung des florentinischen Kunstinstituts, Cav. Nerino Ferri, nun einen Katalog sämmtlicher Handzeichnungen der genannten Sammlung folgen. Die erste Lieferung davon ist kürzlich als Beginn des XII. Bandes in der Reihe der von dem Ministerium für öffentlichen Unterricht herausgegebenen »Indici e Cataloghi« italienischer Museen und Bibliotheken unter dem Titel »Disegni antichi e moderni posseduti dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze, Roma 1890« erschienen. Sie enthält nach einer kurzen Geschichte des Ursprungs und des allmählichen Anwachsens der in Rede stehenden Sammlung, aus der wir neben andern interessanten Daten auch die Anzahl der darin verwahrten Handzeichnungen erfahren (sie beträgt 44 018 Blätter, übertrifft also die entsprechende Abtheilung des Louvre um fast 10 000 Nummern), den Beginn des in 16 Rubriken nach den verschiedenen Schulen angeordneten Verzeichnisses, und zwar reicht sie in der ersten Rubrik, den Zeichnungen der Meister der florentinischen bez. der toscanischen Schule, in der alphabetischen Folge der letzteren von Agnolo di Donnino bis Dom. Ghirlandajo. Für jeden Meister ist zuerst die Anzahl der Handzeichnungen angegeben, und sind darauf die bedeutendsten Blätter in der Reihenfolge der Inventarnummern unter Angabe des Gegenstandes, der Art der technischen Ausführung und der Dimensionen des Blattes aufgezählt. Wo ein Bezug der Zeichnung zu einem Gemälde, einem Werke der Sculptur oder der Baukunst bisher nachgewiesen wurde, ist er — z. Th. unter Angabe der Quelle — verzeichnet. Dabei hat es sich der Verfasser zur Regel gemacht, was die Meister des Quattrocento und die Häupter der Schulen auch in den folgenden Jahrhunderten betrifft, möglichste Vollständigkeit in der Specificirung ihrer Zeichnungen anzustreben. Für die architektonischen Handzeichnungen ist selbstverständlich auf den früher erschienenen Specialkatalog verwiesen. Sorgfältige Register der Künstlernamen, der Orte, wo sich die mit den katalogisirten Blättern irgend in Zusammenhang stehenden Kunstwerke befinden, sowie der unter den Handzeichnungen befindlichen Porträts sollen dem eigentlichen Verzeichnisse folgen und dessen praktische Brauchbarkeit erhöhen. Wir — und mit uns gewiss alle Freunde der Kunst — begrüssen die ungemein fleissige Arbeit des unermüdlich für die ihm anvertrauten Schätze besorgten und thätigen Verfassers mit Freuden und gedenken nach ihrer Vollendung ausführlicher auf sie zurückzukommen.

C. v. F.

Verzeichniss von Besprechungen.

Ada-Handschrift, die Trierer. Herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen u. A. (Rgl.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 7. — Traube: Wochenschr. f. class. Phil., VII, 31. — Springer, A.: Gött. gel. Anz., 16.)

Benndorf, O. Wiener Vorlegeblätter. (Revue critique, 30.)

Bericht über die Industrie ... in Niederösterreich während des Jahres 1889. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 8.)

Biadego, G. L'arte degli Orefici in Verona. (Maruti, O.: Archivio stor. dell' arte, maggio—giugno.)

Bode, W. Versuche der Ausbildung des Genre in der Florentiner Plastik des Quattrocento. (Coceva, G.: Arch. stor. dell' arte, maggio—giugno.)

Bohn, R. Alterthümer von Aegae. (H...l, P.: Litterar. Centralblatt, 29.)

Boutkowski-Glinka, A. Petit Mionnet de poche au Répertoire pratique à l'usage des numismatistes en voyage et collectionneurs des monnaies grecques. (Weil, R.: Deutsche Litter.-Ztg., 33.)

Breusing, A. Die Lösung des Trierenräthsels. (H., A.: Litter. Centralbl., 31.)

Buchholtz, A. Geschichte d. Buchdruckerkunst in Riga, 1588—1888. (K.—L.: Litterar. Centralbl., 30.)

Cantalamessa, G. Vecchi affreschi a S. Vittoria in Matenano attribuiti a Gentile. (Maruti, O.: Archivio storico dell' arte, maggio—giugno.)

Diehl, C. Études d'archéologie byzantine. (H—pt, H—n.: Litter. Centralbl., 35.)

Donop, L. v. Ausstellung d. Radirungen von Bernhard Mannfeld in der königl. Nationalgalerie. (Seidlitz, W. v.: Deut. Litter.-Ztg., 36.)

Engelmann, R. Bilderatlas zum Homer. (Munsterberg, R.: Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien, 1890, Heft 6.)

Fabricius, E. Theben. (Revue critique, 29.)

Frankl, L. Friedrich von Amerling. (J., H.: Litter. Centralbl., 32.)

Galland, G. Geschichte der holländischen Baukunst und Bildnerei im Zeitalter der Renaissance, der nationalen Blüthe und des Classicismus. (Bode: Deutsche Litter.-Ztg., 28. — M—t.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 8.)

Goldschmidt, A. Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. (Rgl.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Graf, H. Romanische Alterthümer des bayerischen Nationalmuseums. (R., A.: Litter. Centralbl., 32.)

Graul, R. Beiträge zur Geschichte der decorativen Sculptur in den Niederlanden. (Hymans, H.: Kunstchronik 32.)

Gubernatis, A. de. Dizionario degli Artisti Italiani viventi. (Bode: Deutsche Litt.-Ztg., 32.)

Gurlitt. Ueber Pausanias. (Lolling: Göttingische gelehrte Anzeigen, 15. 16.)

Hasse, C. Kunststudien. Heft 3. (J., H.: Litter. Centralbl., 31.)

Humann, K. u. O. *Puchstein*. Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. (Köpp, F.: Berliner philol. Wochenschr., X, 36.)

Janitschek, H. Geschichte der deutschen Malerei. (W. v. Seidlitz: Allgem. Ztg., Beil. 162.)

Jännicke, F. Handbuch der Glasmalerei. (M—t.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Justi, K. Velazquez. (Neumann, C.: Preussische Jahrbücher, Bd. 66, H. 1.)

Katalog der Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolfinum zu Prag. (F. J.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 7.)

Koch, H. H. Die Karmelitenklöster der niederdeutschen Provinz. (Schneider, F.: Deutsche Litter.-Ztg., 33.)

Lindenschmit, L., Sohn. Das römisch-germanische Central-Museum. (R., A.: (Litter. Centralbl., 31.)

Lehfeldt, P. Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. (β.: Litter. Centralbl., 30.)

Lützow, C. Katalog der Gemäldegalerie der k. k. Akad. der bildenden Künste zu Wien. (E., O.: Zeitschr. f. bild. Kunst, Juli.)

Maresca, A, Sulla vita e sulle opere di Michelangelo Naccherino. (Maruti, O.: Arch. storico dell' arte, maggio—giug.)

Meurer, M. Das Studium der Naturformen an Kunstgewerbeschulen. (M—t.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Mielke, R. Die Münchener Kunstgewerbe-Ausstellung in Bezug auf Stil u. Zeichenunterricht. (M—t.: Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 4.)

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Hrsg. vom Heidelberger Schlossverein. Bd. 1, Heft 2—4, Bd. 2. Schneider, F.: Deutsche Litter.-Ztg., 38.)

Molinier, E. La Céramique Italienne au XVe siècle. (Fs.: (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Pohl, O. Die altchristliche Fresco- und Mosaik-Malerei. (Ehrhard, A.: Röm. Quartalschrift, IV, 2.)

Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen. (Centralblatt der Bauverwaltung, 31a. 32. — Harden, M.: Das Magazin f. d. Litteratur des In- u. Auslandes, 27.)

Reymond, M. Donatello. (Maruti, O.: Arch. storico dell' arte, maggio—giug.)

Rosenberg, A. Geschichte der modernen Kunst. (J., H.: Litterar. Centralblatt, 40. — Janitschek, H.: Deutsche Litter.-Ztg., 29.)

Schlumberger, G. Un Empereur byzantin: Nicéphore Phocas. (F., J.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 7.)

Schmarsow, A. Antonio Federighi de' Tolomei, ein Sienesischer Bildhauer des Quattrocento. (Fabriczy, C.: Archivio storico dell' arte, maggio—giugno.)

Schönermark, G. Die Architektur der Hannover'schen Schule. (G., A.: Litter. Centralbl., 35.)

Schreiber, T. Die hellenistischen Reliefbilder. (M., Ad.: Litter. Centralbl., 38.)

Sédille, P. L'Architecture moderne en Angleterre. (Leroi, P.: Courrier de l'Art, 35.)

Sepp. Oeffentliche Verwarnung u. lauter Protest Namens deutscher Künstler u. Kunstgelehrter wider die Verunzierung des Kölner Domes. (Dohme, R.: Deut. Litter.-Ztg., 34.)

Studniczka, F. Kyrene, eine altgriechische Göttin. (Cr.: Litterar. Centralbl., 33. — The Journal of Hellenic Studies, Vol. 11, N° 1.)

Venturi, A. L'Arte ferrarese nel periodo d'Ercole I d'Este. (A., E.: Arch. stor. dell' arte, luglio—agosto.)

Vitu, A. Paris. (F. J.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Wallner, J. Beiträge zur Geschichte der Laibacher Maler und Bildhauer im 17. und 18. Jahrhundert. (Ilg: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Wernicke, K. Die griechischen Vasen mit Lieblingsnamen. (Studniczka, F.: Deut. Litteratur-Ztg., 35. — S., T.: Litterar. Centralbl., 37.)

Wickhoff. Ueber die Zeit des Guido von Siena. (Fabriczy, C.: Archivio storico dell' arte, maggio—giugno.)

Ziegler, P. Catalogue de la collection Richards. (C.: Archiv. stor. dell' arte, maggio—giugno.)

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(3. Fortsetzung.)

Zweites Capitel.

Das Abendmahl in der byzantinischen Kunst.

I. Bis ins 9. Jahrhundert.

1. Umgestaltung der christlichen Kunst seit dem Aufhören der Christenverfolgungen.

Nachdem die Christenverfolgungen ihr Ende erreicht hatten, nachdem die früher verfolgte Religion zur herrschenden geworden war, trat naturgemäss auch in der christlichen Kunst eine Veränderung ein. Nun wurden stattliche Kirchen aufgeführt und es galt dieselben mit Werken der Malerei zu schmücken.

Dass es Kirchenmalereien bereits vor Constantin dem Grossen gegeben hat, ersieht man aus dem Verbot der Synode zu Elvira vom Jahre 306: »placuit picturas in ecclesiis esse non debere, ne quod colitur aut adoratur in parietibus depingatur«. Wäre es nicht vorgekommen, dass die Wände der Kirchen mit religiösen Darstellungen ausgestattet wurden, so hätte es dieses Beschlusses nicht bedurft, welcher wohl »durch die Furcht, die Aufmerksamkeit der Verfolger auf die Kirchen zu lenken« [1]), erzeugt war.

Nachdem den Christen im Jahre 313 durch das Mailänder Edict Duldung zugesichert und bald darauf das Christenthum zur Staatsreligion erhoben worden war, gab es für die Kirchenmalerei kein derartiges äusseres Hinderniss mehr; sie konnte sich nun den herrschenden religiösen Anschauungen und der ihr von der Kirchenarchitektur gestellten Aufgabe gemäss entfalten. Was Wunder, dass nun an die Stelle jener abkürzenden symbolisirenden Katakombenbilder, die sich auf das Allernothwendigste beschränkten, figurenreiche Geschichtsbilder sowie feierliche Darstellungen heiliger Gestalten traten.

Spielten, wie wir sahen, die Katakombenmalereien immer wieder auf

---

[1]) Vergl. Holtzinger, Die altchristliche Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889, S. 192, n. 1.

das Leben der Seele nach dem Tode an, verfolgten sie vor Allem das Ziel, den Ueberlebenden Trost zu spenden, so tritt in der Kirchenmalerei durchaus die religiöse Belehrung als Hauptzweck in den Vordergrund, wie dieses der berühmte Ausspruch des Nilus [2]) († um 450) so deutlich sagt, wonach an den Kirchenwänden Bilder aus dem alten und neuen Testamente zu malen seien, damit diejenigen, welche nicht lesen und also auch die heilige Schrift nicht lesen können, durch Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und erweckt werden zur Nacheiferung ihrer grossen Werke, durch welche sie die Erde mit dem Himmel vertauschten, indem ihnen das Unsichtbare mehr als das Sichtbare galt [3]).

Man wird wohl mit der Annahme nicht irren, dass bereits in der Zeit Constantin's die Wandelung im Charakter der christlichen Malerei sich zu vollziehen begann [4]), wenn es auch noch lange währte, bis das Wesen derselben gänzlich umgestaltet war.

Vergleicht man die Mosaiken des 5. und 6. Jahrhunderts, die in Rom und Ravenna auf uns gekommen sind, mit den Katakombenmalereien der vorangegangenen Zeit, so wird man sich der Umformung des Gesammtcharakters der christlichen Kunst bewusst. Nicht nur, dass jene bereits innerhalb der symbolischen und decorativen Kunst der ersten christlichen Jahrhunderte wirkende historisirende Tendenz in vielen Fällen bis zum wirklichen Geschichtsbilde durchgedrungen; es ist an die Stelle des heiteren, milden Wesens, das der Katakombenkunst eigen war, ein ernster, strenger, geflissentlich würdevoller Charakter getreten, der nur zu bald eine Beimischung starren, asketischen Wesens erhielt.

---

[2]) Nili epist., ed. Allatius, Rom 1668, lib. IV, ep. 61, pag. 491. — Augusti, Beiträge zur christl. Kunst-Geschichte und Liturgik II, 92. — Der Brief des Nilus wurde neuerdings wieder abgedruckt bei Holtzinger a. a. O. S. 265.

[3]) In entsprechender Weise heisst es bei Gregor dem Grossen, Epp. lib. VII, ep. 111: »Idcirco pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi, qui litteras nesciunt, saltem in parietibus videndo legant, quae legere in codicibus non valent«, und lib. IX, ep. 9: »... quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus«. Aehnliche Aussprüche über den lehrhaften Charakter der Malerei finden sich bei Basilius d. Gr. in der 17. und 19. Hom. — Gregor von Nyssa, Orat. de laudibus Theodori Martyris c. 2. — Gregor von Nazianz, Orat. XIX; epist. ad Olymp. — Chrysostomus, de Lazaro III, 1. 2. — Ambrosius in Psalm. 118, 19. 28. — Augustinus, de doctr. chr. 4, 7. Siehe Augusti, Beiträge zur christl. Kunstgeschichte u. Liturgik I, 34, 137. — Mone, Zeitschrift f. d. Gesch. des Oberrheins III, 1852, S. 111. n. 14. — Noch in einer Erklärung der Synode von Arras (1025) heisst es: »Illiterati, quod per scripturam non possunt intueri, hoc per quaedam picturae lineamenta contemplantur.« E. Müntz, Études sur l'hist. de la peint. et de l'iconographie chrét. Paris 1882, p. 44.

[4]) Ueber die Umgestaltung der christlichen Kunst in der Zeit Constantins vergl. Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrét. en Orient avant la querelle des iconoclastes. Paris 1879, p. 44 sq.; sowie meinen Aufsatz: Zur Gesch. der Elfenbeinsculpt. im Repert. Bd. VIII, S. 165 f.

Bei einer früheren Gelegenheit [5]) habe ich es für wahrscheinlich erklärt, dass die soeben angedeutete Umgestaltung der christlichen Kunst von Byzanz ihren Ausgang nahm, da sich hier sowohl der Zug zum Realistisch-Historischen wie auch zum Feierlich-Würdevollen schon früh bemerkbar macht.

Hier war es, wo bei dem Bestreben, die heiligen Gestalten durch imponierende Haltung auszuzeichnen, die Kunst in Abhängigkeit von der Hofsitte gerieth. Schon vor Constantin hatten einige Kaiser begonnen sich mit orientalischem Pomp zu umgeben. Seit der Gründung von Constantinopel nimmt dieses Bestreben einen mächtigen Aufschwung. Eusebius schildert die Kaisertracht Constantin's als überaus prächtig. Es bildet sich eine streng geregelte höfische Etikette aus. Vom Hofe aus dringt das pomphafte Ceremoniell in die Kirche und in die kirchliche Kunst.

Jetzt lag es nahe, die Gestalt Christi vor Allem würdevoll erscheinen zu lassen und somit an die Stelle des freundlichen Katakombentypus einen ernsten, strengen zu setzen, wie denn auch Johannes Damascenus (8. Jahrhundert) berichtet, Constantin habe Christus mit Brauen, die sich vereinigen, schönen Augen, einer langen Nase, gelocktem Haupthaar, schwarzem Bart, getreidefarbenem Incarnat dargestellt [6]). Dem feierlich dastehenden oder thronenden Christus wurden Apostel und andere Heilige, vor Allem auch Engel gleichsam als Hofstaat beigegeben [7]).

Das ceremoniöse Element spielt fortan neben dem erstarkten historischen eine überaus grosse Rolle in der byzantinischen Kunst und macht sich besonders in der malerischen Ausstattung der Apsiden bemerkbar. Für die nun angestrebte Prachtentfaltung bot die mit steigendem Eifer betriebene Mosaiktechnik mit ihren glänzenden Farben das geeignete Mittel dar. Ohne Zweifel hat der auf Wirkungen in die Ferne angewiesene Charakter der Mosaiken dazu beigetragen, die Monumentalität der christlichen Kunst zu befördern.

Was das oben erwähnte realistisch-historische Element betrifft, so hatte dasselbe, wie es scheint, bereits in der Zeit Constantins die Kraft, die malerische Ausstattung der Kirchen*schiffe* zu beherrschen. Ganz bezeichnend ist es, dass es ein früherer Statthalter von Constantinopel, jener bereits genannte Nilus, später Mönch auf dem Berge Sinai, war, welcher dem Eparchen Olympiodoros den Rath ertheilte, bei der Ausschmückung einer zu Ehren eines Märtyrers neu zu erbauenden Kirche das Schiff derselben mit Geschichten aus dem alten und neuen Testament durch die Hand eines ausgezeichneten Malers ausschmücken zu lassen, nicht aber durch die ursprünglich beabsichtigte Dar-

---

[5]) In dem in der vorigen Note genannten Aufsatze.

[6]) Bayet, L'Art byzantin, 16.

[7]) In einer der fälschlich unter dem Namen des Areopagiten Dionysius aus Athen gehenden Schriften, wahrscheinlich aus dem Ende des 5. Jahrhunderts, der Abhandlung »Περὶ τῆς ἱεραρχίας οὐρανίου,« Migne, Patrologiae cursus completus, graec. tom. III, Spalte 101 f., wird von den Engeln, sowie deren mannigfachen Functionen eingehend gehandelt. Siehe Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885, S. 16.

stellung eines Fischzuges, einer Jagd u. dergl. (doch wohl in der mehr spielenden decorativ-symbolisirenden Weise der Katakombenkunst) das Auge des Gläubigen umherschweifen zu lassen. In Constantinopel wird Nilus bereits biblische Historienbilder in chronologischer Reihenfolge an Kirchenwänden gesehen haben, soll doch schon Constantin, nach einer Angabe des Johannes Damascenus[8]), verordnet haben, dass die Geburt Jesu, die Hirtenscene, die Anbetung der Könige, der Stern, der sie leitete, die Darstellung im Tempel, die Taufe, die Wunder Christi, sein Leiden, die Auferstehung, die Himmelfahrt und die von den Aposteln bewirkten Wunderthaten in den Kirchen dargestellt würden. Freilich schrieb Johannes Damascenus erst im 8. Jahrhundert und kann desshalb für die Zeit Constantin's nicht als eine Quelle im strengen Sinne des Wortes benutzt werden. Immerhin aber ist es von Bedeutung, dass im 8. Jahrhundert eine Ueberlieferung bestand, wonach schon zu Zeiten Constantin's die Hauptvorgänge aus dem Leben Jesu in chronologischer Reihenfolge an den Kirchenwänden dargestellt worden. Auch ist es an sich durchaus nicht unwahrscheinlich, dass gleichzeitig mit dem mächtigen Aufschwung, den der Kirchenbau unter Constantin nahm, die neue Art der malerischen Ausstattung derselben einsetzte. So erinnern denn auch auf der siebenten ökumenischen Synode zu Nicaea 787, Actio IV, die Legaten des Papstes Hadrian daran, dass die unter Constantin in der Basilika des Lateran ausgeführten Mosaiken eine Reihe von Scenen aus dem alten und neuen Testament boten[9]).

In der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts scheinen biblische Geschichtsbilder als Wandschmuck der Kirchen schon etwas Uebliches gewesen zu sein, denn wiederholt wird in der Litteratur der Zeit solcher Darstellungen Erwähnung gethan; so erfahren wir aus einem Gedichte des Paulinus von Nola (354—431)[10]), dass in der von ihm um die Wende des 4. und 5. Jahrhunderts zu Ehren des Märtyrers Felix zu Nola erbauten Kirche ein historischer Bildercyclus aus dem alten Testament: dem Pentateuch, dem Buche Josua, dem Buche Ruth, in strenger Reihenfolge (serie fideli) gemalt war. An einer anderen Stelle redet Paulinus von Bildern, welche den Zusammenhang zwischen dem alten und neuen Testamente andeuten sollten[11]). Auch die von Prudentius (348— c. 410) in 49 Tetrastichen geschilderten Scenen aus dem alten und dem neuen Testament haben wir uns als kirchliche Wandgemälde zu denken[12]). Wenn Augustin, De consensu Evangelistarum, lib. I, c. 10 aus Anlass einer seltsamen Tradition, wonach Christus eine für die Apostel Petrus und Paulus bestimmte Schrift hinterlassen habe, über Irrthümer klagt, die durch Wandbilder Christi und der Apostel entstünden, so hat er wohl feier-

---

[8]) Epist. ad. Theophilum imp. c. 3; ed. Migne t. III, p. 349. Bei Bayet, Recherches, 53.

[9]) Bayet ebenda. — Garrucci, St. dell' arte cr. I, 442.

[10]) Wiederabgedruckt bei Holtzinger a. a. O. S. 266 f. — Vergl. Augusti a. a. O. I, 147 f.; II, 124 f.

[11]) Vergl. Augusti a. a. O. II, 128.

[12]) Prud. Dittoch. bei Garrucci 476.

liche Apsidendarstellungen im Sinne, welche Christus zwischen Petrus und Paulus zeigten [13]).

Die ältesten erhaltenen historischen Wandbilder einer Basilika sind diejenigen in S. Maria Maggiore zu Rom (432—440): vierzig zum Theil zerstörte Mosaiken aus dem alten Testament an den Langwänden des Mittelschiffes [14]), wozu dann noch die Christus und Maria verherrlichenden Bilder zu den Seiten des Triumphbogens kommen. Wohl noch in die Schlusszeit des 5. Jahrhunderts gehören die chronologisch angeordneten 26 Scenen aus dem Leben Jesu im Mittelschiffe der Basilika S. Apollinare nuovo zu Ravenna [15]). Wahrscheinlich in demselben Jahrhundert, bald nach 440, entstanden die zur Zeit des Bilderstreites im Jahre 760 auf Befehl des Kaisers Constantin Copronymus beseitigten Malereien in der Kirche der Theotokos in den Blachernen bei Constantinopel, in denen man Darstellungen der Geburt, der Wunder und Thaten Christi bis zur Himmelfahrt und Ausgiessung des heiligen Geistes sah [16]). Aus dem Ende des 5. Jahrhunderts stammen die Verse des Elpidius Rusticus, in denen er eine Reihe von alttestamentlichen und denselben entsprechenden neutestamentlichen Darstellungen aufführt, die doch wohl in solcher Weise zu seiner Zeit in Kirchen gemalt wurden [17]). In der Regierungszeit des Kaisers Justinian wurde die neuerbaute Kirche des hl. Sergius in Gaza mit Darstellungen aus dem Leben Christi geschmückt, die, was die Gegenstände betrifft, nach der Beschreibung des Chorikios [18]) zu schliessen, mit geringen Ausnahmen den von Johannes Damascenus für die Zeit Constantin's genannten entsprochen haben müssen.

---

[13]) Vergl. Augusti a. a. O. II, 106.

[14]) Diese Mosaiken an den Langwänden stammen vielleicht sogar noch aus der Zeit des Stifters der Kirche, des Papstes Liberius (352—366). Vergl. Garrucci, Storia dell' arte cristiana IV, 17, und meinen oben genannten Aufsatz im Repertorium VIII, 163, n. 3.

[15]) Vergl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna in v. Zahn's Jahrbüchern f. Kunstwissenschaft I, 1868, 279—281. — Bayet, Recherches, S. 98. — J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878, S. 42. 53. — Wegen der nahen Verwandtschaft der in diesen Mosaiken zum Ausdruck kommenden Auffassungsweise mit dem Charakter der Katakombenbilder und der Reliefs frühchristlicher Sarkophage bin ich geneigt, für dieselben mit Richter das Ende des 5. Jahrhunderts als Entstehungszeit anzunehmen.

[16]) Vita S. Stephani junioris, monachi et martyris. Auctore Stephano, Diacono ecclesiae Constantinopolitanae. Interprete Domno Jacobo Loppia. Analecta graeca. Paris 1688, t. I, p. 453. — Vergl. R. L. Stark, Gaza und die philistäische Küste. Jena 1852, S. 629, n. 2. — Piper, De la représentation symbolique la plus ancienne du crucifiement etc. bei de Caumont, Bulletin monumental XXVII (1861) p. 465. — Unger (Christl.-griech. oder byzantin. Kunst, bei Ersch und Gruber, Allg. Encykl. d. Wiss. u. K. I. Sect., Th. 84, S. 373) hält es allerdings für sehr wahrscheinlich, dass die Bilder in der Kirche der Theotokos von jüngerem Datum waren.

[17]) Bei Garrucci I, 521.

[18]) Choricii Gazaei orationes, declamationes, fragmenta, ed. Boissonade, p. 91 bis 98. Vergl. dazu Stark a. a. O. S. 628, 629. — Bayet, Recherches, S. 60—62.

2. Die ältesten Abendmahlsbilder geschichtlichen Charakters, wahrscheinlich aus dem 5. Jahrhundert.

Von den soeben genannten neutestamentlichen Bilderreihen weist diejenige in St. Apollinare nuovo zu Ravenna eine Darstellung des Abendmahls auf, wie auch nach der Angabe des Chorikios unter den Bildern der Sergiuskirche zu Gaza eine solche Darstellung vorhanden war.

Dort, wo Johannes Damascenus die durch Constantin vorgeschriebenen Gegenstände nennt, wird das Abendmahl nicht erwähnt. Allerdings könnte es nach Analogie späterer Fälle, in denen die Reihe der Passionsbilder mit dem Einzuge in Jerusalem oder auch dem Abendmahle beginnt, unter der Gesammtbezeichnung τὰ ἑκούσια παθήματα mit begriffen sein; wie es aber durchaus unwahrscheinlich ist, dass bereits in so früher Zeit die Kreuzigung in realistisch-historischer Weise dargestellt worden, so ist aus dem im ersten Capitel angegebenen Grunde an eine unverhüllte Darstellung des Abendmahles in der Zeit Constantins schwerlich zu denken; die disciplina arcani stand eben damals noch in Blüthe.

Wenn die dem Ambrosius zugeschriebenen Distichen, welche einst die Beischriften von Wandmalereien in der von ihm in den Jahren 379—386 erbauten Basilika zu Mailand gebildet haben sollen, wirklich von ihm herrühren, so dürfen wir bereits in der Reihe dieser, wie vorausgesetzt wird, gleichzeitig mit der Kirche entstandenen Wandbilder auch das Abendmahl annehmen; denn das Distichon:

»Aspice Johannem recumbantem in pectore Christi,
Unde Deum verbum assumpsit pietate fateri«

nimmt offenbar auf eine Abendmahlsdarstellung Bezug, in welcher Johannes an der Brust Jesu ruhend dargestellt war.

Dieses in späterer Zeit besonders in der abendländischen Kunst so sehr beliebte Motiv wäre also bereits gegen Schluss des 4. Jahrhunderts auf einem im Auftrage und nach Angabe des Ambrosius gemalten Abendmahlsbilde zu sehen gewesen.

Doch vermag ich nicht meine Zweifel an dem Ambrosianischen Ursprunge der betreffenden Distichen zu überwinden. Diese Verse sind zum ersten Mal im Jahre 1589 in der in Paris von Margarinus de la Bigne herausgegebenen Bibliotheca patrum, Bd. VIII, Spalte 1203—1206 erschienen. Nach einer einleitenden Bemerkung (Spalte 1195—1196) habe Franciscus Juretus (Canonicus von Langres) diese Verse, sowie ein ebenfalls hier veröffentlichtes und dem Tertullian zugeschriebenes Gedicht aus alten Codices gesammelt (»qui ea ex veteribus codicibus collegit restituitque«). Aus De Rossi's Inscript. christ. Urbis Romae II. ist zu ersehen, dass in den auf uns gekommenen schon früh veranstalteten Sammlungen altchristlicher Inschriften sich nichts von diesen Versen vorfindet, ein Umstand, der mir bei der Berühmtheit und Beliebtheit des Ambrosius die Zurückführung der Distichen auf ihn selbst sehr zu erschweren scheint.

Wohl hat L. Biraghi, Jnni sinceri e carmi di Sant' Ambrogio Vescovo

di Milano 1862), in den Anmerkungen S. 144 f. mit grossem Fleisse solche Stellen aus beglaubigten Werken des Ambrosius zusammengetragen, welche der Tendenz und zuweilen auch dem Ausdruck nach mit den Distichen nahe verwandt sind; diese Uebereinstimmung beweist aber noch keineswegs, dass nun auch die Distichen wirklich von Ambrosius herrühren, sind doch die Gedanken und Worte des berühmten Kirchenlehrers von Späteren immer wieder benutzt worden, so hat z. B. Maximus in seinen Predigten Verse des Ambrosius paraphrasirt (vergl. Biraghi a. a. O. S. 57), so scheinen mir auch die von De Rossi a. a. O. S. 296 (vergl. ebenda Prooemium II, XXXVI) aus einer spanischen Sylloge beigebrachten und wohl mit Recht für die Unterschrift eines Bildes des Johannes gehaltenen Verse:

»Transgrediens celos verbum patris (i)ste Johannes
repperit et reserat qui (quae) Xpi pectore sumpsit«

von Aussprüchen des Ambrosius nicht weniger abhängig zu sein, als die auf das Abendmahl bezügliche angebliche Basiliken-Inschrift [19]).

Biraghi sagt, der Titel der von Juretus benutzten Codices sei gewesen: »Incipiunt disticha sancti Ambrosii, de diversis rebus; quae in basilica Ambrosiana scripta sunt.« Nun aber geht aus der betreffenden Stelle auf S. 1195 der Bibliotheca von de la Bigne, der einzigen Quelle für die angeblichen Basilika-Inschriften, keineswegs hervor, dass der obige Titel aus dem von Juretus gefundenen Codex herrühre; er kann ganz ebenso gut von Juretus oder von dem Herausgeber der Bibl. patr. stammen und auf bloss subjectiver Ueberzeugung dieser Gelehrten beruhen.

Ich würde gegen den so frühen Ursprung der Verse nicht so misstrauisch sein, wenn nicht das Vorkommen einer Abendmahlsdarstellung, in welcher bereits das innige Verhältniss des Johannes zu Christus in der Weise der spätern Kunst betont ist, gegen Schluss des 4. Jahrhunderts sehr unwahrscheinlich und ganz ohne Analogie wäre. Die älteste mir bekannte unter den auf uns gekommenen Abendmahlsdarstellungen mit dem an der Brust

---

[19]) Von hier in Betracht kommenden Stellen bei Ambrosius fand ich nachstehende:

Epist. LXV (an Simplicianus): »Sapientia Dei Christus: in cujus pectore recumbebat Johannes, ut de principali illo secretoque sapientiae hausisse divina proderetur mysteria.« S. Ambrosii opera omnia, ed. P. A. Ballerini, Mailand, V, 589, 4. — Diese Stelle auch von Biraghi, 150, beigebracht.

Expositio Evangelii secundum Lucam, Lib. VII. ». . . . quando erat Johannes in sinu Jesu, cervice recumbens reflexa, et ideo Verbum apud Deum vidit, quia erectus est ad superna.« ed. Ballerini, III, 255.

In psalmum David CXVIII, sermo II. ». . . . Constitue Dominum Jesum recumbentem in convivio, reclinantem se Johannem supra pectus ejus, mirantes alios quod servus se supra Dominum reclinaret . . .« ed. Ballerini, II, 450.

De incarnationis Domin. sacramento, lib. unus, cap. IV, 29. ». . . . id enim addidit (Christus), ut legeres quod in Christi pectore recumbebat (Johannes), et intelligeres quod ejus caput, in quo principale omnium sensuum est, arcano quodam sapientiae replebatur.« ed. Ballerini, IV. 883.

Jesu ruhenden Johannes ist diejenige zu Ferentillo, etwa aus dem 8. Jahrhundert (s. unten).

Ob unter den Malereien der Muttergotteskirche in den Blachernen das Abendmahl sich befand, ist aus der in der Anm. 16 angegebenen Quelle nicht ersichtlich. Dass aber bereits vor der Mitte des 5. Jahrhunderts Christus mit seinen Jüngern beim Abendmahl dargestellt wurde, wird durch nachstehende Schriftquelle wahrscheinlich gemacht:

In einem Schreiben der Patriarchen von Alexandria, Antiochia und Jerusalem an den Kaiser Theophilus (829—842)[20]) wird eine Darstellung des geheimnissvollen Mahles Christi mit den zwölf Aposteln auf einem vom Kaiser Theodosius II. (408—450) gestifteten Discus (= Patene) erwähnt: »... ἴδε τὸν μέγιστον αὐτοῦ δίσκον εἰς ὅνπερ ἐγκαυστικοῖς καλλιεργήμασιν ὁ μυστικὸς τοῦ Χριστοῦ δεῖπνος μετὰ τῶν δώδεκα ἀποστόλων ἐγκεκόλαπτο«.

Dass das betreffende Abendmahlsgeräth wirklich aus der Zeit des Theodosius II. stammte, lässt sich allerdings nicht erweisen, doch sei hier bemerkt, dass man damals bereits bei der Abendmahlsfeier sich reich verzierter Gefässe bediente. Sind für den Anfang des dritten Jahrhunderts Abendmahlsgefässe aus Glas bezeugt (Tertullian redet von Bildern, die den Kelch durchleuchteten; Papst Zephyrinus (202—219) befiehlt den Diakonen gläserne Patenen vor dem Priester in die Kirche zu tragen), so gab es doch etwa um dieselbe Zeit auch schon Abendmahlsgeräthe aus edlem Metall, wie denn Papst Urban I. († 230) goldene und silberne Gefässe für den Altargebrauch anfertigen liess. Aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts erfahren wir durch Chrysostomus (347—407) von goldenen und mit Edelsteinen geschmückten Kelchen, welche von den Gläubigen für den Altar dargebracht wurden, sowie von goldgewirkten Decken, mit denen der Tisch geschmückt ward, und durch Augustin (354—430): dass die beim Abendmahl gebrauchten Gefässe heilige Gefässe genannt und die Altäre mit Blumen geschmückt wurden. Derselbe Kirchenlehrer berichtet über die Ausgrabung von zwei goldenen und sechs silbernen Kelchen in der Krypta zu Cirta[21]). So hat denn die Stiftung eines kostbaren Discus mit einem gravirten und farbig behandelten Bilde in der Zeit Theodosius' II. an sich nichts Unwahrscheinliches.

Wohl das älteste unter den bisher zu Tage getretenen byzantinischen Abendmahlsbildern ist dasjenige auf der einen der beiden schönen, als Deckel einer Evangelienhandschrift zusammengehörenden Elfenbeinplatten im Domschatze zu Mailand[22]). Meine Gründe für die Annahme des oströmischen Ursprunges und des 5. Jahrhunderts als der Entstehungszeit dieses Kunstwerkes habe ich im Repertorium VIII, 172 auseinandergesetzt. Es sei hier noch hinzugefügt, dass auch de Rossi, Bull. d. arch. cr. 1865, p. 25, eher das 5. denn das 6. Jahrhundert als Entstehungszeit anzunehmen geneigt ist.

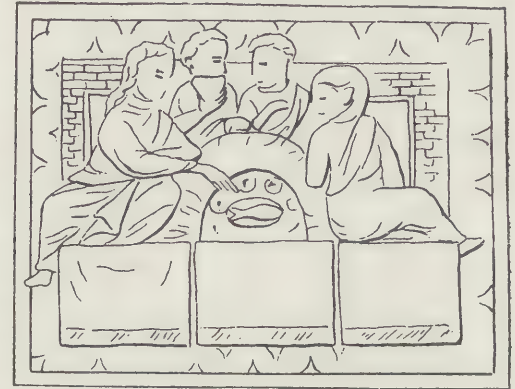
---

[20]) Combefis, Orig. rer. Constant., p. 141. Bei Garrucci I, 493.

[21]) Vergl. Augusti, Beiträge zur christl. Kunst-Geschichte u. Liturgik I, 113, 128; II, 72, 82, 84, 105, 119. — Otte, Handb. d. kirchl. Kunstarchäologie, 4. Aufl., S. 162. — Kraus, Die christl. Kunst in ihren frühesten Anfängen. Leipzig 1872, S. 139.

[22]) Abbildung bei Garrucci, Tav. 454 u. 455.

Wir sehen hier (Fig. 18) nur vier Personen zum Mahle gelagert, was uns bei dem beschränkten Raum, den das betreffende Feld der Platte bot, und bei der abkürzenden Darstellungsweise der altchristlichen Kunst, der dieses Werk noch ganz nahe steht, an der Deutung der Scene als Abendmahl Christi nicht irre machen kann. Der Tisch ist halbkreisförmig und, wie bei den Mahlesdarstellungen an den Wänden der Katakomben und auf Sarkophagreliefs, längs der Rundung von einem Polster umgeben, auf welches sich die in antiker Weise zum Mahle gelagerten Tischgenossen mit den Ellenbogen stützen. Auf dem Tische liegen Brode und auf einer Schüssel ein Fisch, der uns hier, wie immer wieder bei byzantinischen Abendmahlsbildern an die im 1. Capitel erörterte eucharistische Deutung des ἰχϑύς erinnert. Christus, der, ohne Nimbus, an der linken Ecke des Tisches liegt, scheint mit der Rechten auf den Fisch zu weisen, eine Bewegung, welche den Gedanken an die Einsetzung des Abendmahles nahelegt. Andererseits scheint der mittlere Apostel eine abwehrende Gebärde zu machen und mithin als Judas bei der Ankündigung des Verrathes durch Christus gedacht zu sein. Bestimmtes über die Absicht des Künstlers lässt sich nicht sagen.


Fig. 18.

Das Abendmahlsbild in S. Apollinare nuovo zu Ravenna (Fig. 19) gehört zu den Mosaikdarstellungen aus dem Leben Jesu, die das Mittelschiff dieser Basilika dicht unter der Decke schmücken. Mit demselben beginnt die Reihe der Passionsbilder[23]). Christus, dessen Haupt mit dem Nimbus versehen ist,

---

[23]) Abbild. auch bei Garrucci, Bd. IV, Tav. 250. Fig. 19 ist auf Grund einer Photographie mit Benutzung der Abbildung bei Garrucci angefertigt. Die modernen Gesichtstypen finden sich selbstverständlich nicht am Mosaikbilde, welches in der Photographie für eine treue Wiedergabe der Köpfe zu wenig Anhalt bot. Für den Zusammenhang dieses Abendmahlsbildes mit der oströmischen Kunst spricht schon der Umstand, dass die Anordnung der Tischgesellschaft auf dem Sigma, wie sie sich hier findet, uns immer wieder bei byzantinischen Abendmahlsdarstellungen begegnen wird. Dazu kommt, dass auch die Architektur der Basilica St. Apollinare nuovo oder, wie sie damals hiess, S. Martinus in Coelo aureo frühbyzantinische Elemente aufweist, wie denn die Marmorcapitelle der aus prokonnesischem Marmor gefertigten Säulen und die Kämpferaufsätze über denselben, deren einer das Zeichen ΛЄ (die griechische Zahl 35) trägt, die echt byzantinische Form zeigen. Vergl. Rahn, Ein Besuch in Ravenna in v. Zahn's Jahrb. für Kunstwiss. I. (1888).

Was die Mosaiken aus dem Leben Jesu betrifft, zu denen unser Abendmahl gehört, so erkenne ich die Verwandtschaft vieler dieser Darstellungen mit frühchristlichen weströmischen Denkmälern an, diese Verwandtschaft spricht aber



Fig. 19

und elf Jünger liegen auf einem halbkreisförmigen Lager, dem Sigma, um den halbrunden Tisch, welcher mit einem Tuche bedeckt ist, das in der Weise von Altardecken mit Fransen und in den Ecken mit jenem Ornament in Form des griechischen Buchstaben Γ, der sogen. Gammadia, ausgestattet ist [24]). Auf

nicht gegen den oströmischen Ursprung derselben in einer Zeit, da die beiden Hauptzweige der christlichen Kunst ihrem Scheidungspunkte noch so nahe waren. In der That liegt nichts gegen die Annahme vor, dass in dem in so nahen Beziehungen zu Constantinopel stehenden Ravenna bereits im 5. Jahrhundert wie für den Bau so auch für die malerische Ausstattung der Kirchen oströmische Künstler verwendet wurden, ist doch für eine andere Stadt Italiens, Siponto, die Berufung byzantinischer Meister in der Zeit des Kaisers Zeno (474—491) verbürgt (vergl. Müntz, Études sur l'hist. de la peint. et de l'iconogr. chr. Paris 1882, p. 41), und hat doch die Untersuchung de Rossi's (L'Abside dell' antica basilica di S. Giorgio Maggiore in Napoli, Relaz. d. Commiss. municip. p. l. conservaz. dei monum. Nap. 1881, und Bull. d. arch. cr. 1880, p. 144 sq. Vergl. Holtzinger, Die Basilica des Paulinus zu Nola, in der Zeitschrift f. bild. Kunst, XX. [1885] S. 138) die Thätigkeit eines oströmischen Architekten an der Basilica Severiana in Neapel, einem Baue aus dem Beginne des 5. Jahrhunderts, wahrscheinlich gemacht. Bezüglich des oströmischen Charakters der ravennatischen Kunst sei auf Müntz a. a. O.; Bayet, Recherches, p. 80 sq.; Labarte, Hist. des arts ind. IV, p. 177 und meinen Aufsatz »Zur Geschichte der Elfenbeinsculptur« im Repert. VIII, 163 verwiesen. Dass auch die ravennatische Sarkophag-Bildnerei mit oströmischer Kunst zusammenhängt, wird durch den ceremoniellen Charakter jener so häufig in Ravenna anzutreffenden Darstellung Christi zwischen den Aposteln erwiesen. Es sind meist echte Devotions- oder Repräsentationsbilder. Vergl. J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristl. Kunst. Leipzig 1887, S. 76, 88; V. Schultze, Ueber d. altchristl. Bildhauerkunst in Ravenna, Chr. Kunstblatt 1889, S. 102 f.

[24]) Neuerdings ist der Nachweis versucht worden, dass es in altchristlicher Zeit auch Altäre in Gestalt halbrunder Tische gegeben habe und dass die Urheber solcher Abendmahlsbilder, wie das hier besprochene, eben diese Form der Altäre

dem Tische sehen wir Brode und eine Schüssel mit zwei Fischen. Christus scheint mit der Bewegung seiner Rechten eine Rede zu begleiten, auf welche die Apostel hinhören. Da die Zahl der Jünger hier nur elf beträgt, liegt der Gedanke nahe, dass der Urheber unseres Bildes die Einsetzung des Abendmahles nach stattgehabter Verkündigung des Verrathes im Sinne gehabt und den Judas als bereits zur Ausführung seines Verbrechens fortgegangen sich gedacht habe.

Weiter unten wird eine Miniatur aus dem 6. Jahrhundert im syrischen Evangelien-Codex des Rabula beigebracht werden, welche die Darreichung des Abendmahlsbrodes durch Christus an die Jünger zum Gegenstand hat, und in welcher ebenfalls nur elf Apostel sich finden, während wiederum in einer anderen Miniatur desselben Jahrhunderts — im Codex Rossanensis — und später immer wieder zwölf Jünger das Abendmahl aus der Hand Christi empfangen.

Das geflissentliche Fortlassen des Judas bei der Einsetzung des Abendmahles ist um so auffallender, als die Annahme seiner Betheiligung an der Communion der Ueberlieferung der älteren Kirche entspricht; heisst es doch in der Rede des Augustin über Luc. XIV, 161: »Judas der Verräther war (bei dem hl. Mahle) zugegen. Wie viele essen und trinken sich auch noch jetzt an dem Mahle das Gericht«, und in einer anderen Rede desselben Kirchenlehrers: Judas, der Verkäufer und gottlose Verräther des Herrn, habe das von des Herrn Händen selbst vorher erst zubereitete Sacrament seines Fleisches und Blutes mit den übrigen Jüngern, wie Lucas der Evangelist deutlicher erkläre, gegessen und getrunken [25]). Aehnlich sagt Chrysostomus in seiner Rede über den Verrath des Judas: »Als Christus dies (die Einsetzungsworte) sprach, war Judas gegenwärtig« . . ., »er theilte das gemeinschaftliche Opfer« . . ., und bezüglich des würdigen Empfanges des Abendmahles: »Hier sei kein Judas, der Betrug gegen seinen Nächsten im Herzen beherbergt, hier sei kein Bösewicht, keiner, der in seiner Seele das Gift des Lasters verbirgt!« [26]).

Ja selbst durch die Erzählung des vierten Evangeliums von der Ankündigung des Verrathes, wo der Einsetzung des Abendmahles nicht erwähnt wird, scheint, wie unwillkürlich, hindurchzuschimmern, dass der dem Judas gereichte Bissen das Abendmahlsbrod sei. »Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn«, heisst es im Vers 27, wodurch wir aufs lebhafteste an die paulinische Warnung (1. Korinth. XI, 29) erinnert werden: »Denn, welcher unwürdig isset und trinket, der isset und trinket sich selber das Gericht« [27]).

---

nachgeahmt hätten. Siehe Rohault de Fleury, La Messe, Bd. I, S. 164 f., wo auf einen halbkreisförmigen Altar im Museum zu Clermont hingewiesen wird.

[25]) Auserlesene Reden der Kirchenväter für die Sonn- und Festtage des chr. Jahres. Coblenz 1829 f. II, 218; III, 391.

[26]) Siehe Engelhardt, Die künstlerische Darstellung des hl. Abendmahles, im Christl. Kunstblatt 1871, S. 7. — Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, S. 168. — Auserlesene Reden etc. III, 470—472.

[27]) Vergl. Strauss, Leben Jesu für d. deutsche Volk bearbeitet, S. 546. — In einer am Gründonnerstag auf das Abendmahl gehaltenen Rede Cyprian's heisst es:

3. Die Anordnung der Tischgesellschaft beim Abendmahle nach den Schriftquellen.

Wie weit hat sich der Urheber unseres Bildes in S. Apollinare nuovo bei der Anordnung der Mahlesdarstellung an die zu seiner Zeit sowie zur Zeit Christi herrschende Sitte gehalten?

Es giebt mehrere litterarische Zeugnisse dafür, dass man noch im 4., 5. und 6. Jahrhundert n. Chr. auf dem Sigma zu Tische lag[28]). So findet sich diese Sitte erwähnt: in der Schilderung, welche Sulpicius Severus von einem Gastmahle bei dem Kaiser Maximus in Trier aus dem Jahre 386 giebt[29]); ferner in dem Berichte des Sidonius Apollinaris[30]) über ein Mahl, zu welchem ihn im Jahre 461 der Kaiser Majorianus in Arelate eingeladen hatte, so wie in der Beschreibung eines Mahles durch Gregor von Tours (540—594)[31]).

Diese Schilderungen in Verbindung mit einer Stelle in der um 330 von Juvencus verfassten Historia Evangelica, bei Migne, lat. XIX, p. 266, in welcher Christi Rath, sich beim Hochzeitsmahl nicht obenan zu legen, Luc. XIV, 7—11, in poetischer Form vorgetragen ist[32]), geben uns auch Aufschluss über die Rangordnung der Plätze beim Mahle. Die Ehrenplätze auf dem Sigma waren die Eckplätze (cornua), und zwar galt als erster Platz, an welchem der Gastgeber

---

»So lange jene Speisen, die zum Feste bereitet worden waren, von den zusammenspeisenden Aposteln genossen wurden, ward das Andenken an das alte Pascha gefeiert; Judas, zum alten Leben gehörend, war vom Satan noch nicht angefallen, seine Seele noch nicht ergriffen und hinausgeführt worden; sobald aber die heilige Speise seine treulose Seele berührt und das heilige Brod in seinen bösen Mund gekommen war, konnte sein Mördergeist die Gewalt eines solchen Sacramentes nicht ertragen, sondern wurde wie Spreu von der Tenne in die Höhe getrieben und hingestürzt zum Verrath, zum Lohne, zur Verzweiflung, zum Strange.« Auserlesene Reden etc. I, 580. — Chrysostomus, »Ueber den Verrath des Judas« knüpft an das Eingehen des Bösen in das Herz des Verräthers nach vollendetem gemeinschaftlichen Mahle die Warnung, dass jener Geist gerade über diejenigen komme, welche unwürdig und heuchelnd an den göttlichen Geheimnissen Theil nehmen.

[28]) Vergl. zu dem Folgenden: Petrus Ciacconius Toletanus, De triclinio sive de modo convivandi apud priscos Romanos. Amsterd. 1689. — Sirmondus, Opera varia. Paris 1696, I, 871, n. b, IV, 665 sq. — Lambecius, Commentarii de Bibliotheca caes. Vindob. 1670, IV, 309 sq. — Marquardt, Das Privatleben der Römer. 2. Aufl., 1886, S. 307.

[29]) Sulp. Sev. de vita beati Martini, c. 23.

[30]) Sidon. Apoll. epist. I, 11.

[31]) Miraculorum lib. I c. 80, Maxima biblioth. patrum. Lugd. 1677, Vol. XI, p. 852.

[32])
Si vos quisque vocat, coenae convivia ponens,
Cornibus in summis devitet ponere membra
Quisque sapit: veniet forsan si nobilis alter,
Turpiter eximio cogetur cedere cornu,
Quem tumor inflati cordis per summa locarat.
Sin contentus erit mediocria prendere coenae
Inferiorque dehinc si mox conviva subibit,
Ad potiora pudens transibit strata tororum.

zu liegen pflegte, der in dextro cornu, als zweiter der in sinistro cornu (rechts und links sind hier objectiv, nicht vom Beschauer aus, zu verstehen); von diesem (dem zweiten Platz) wurden die folgenden Plätze gezählt, so dass der letzte Theilnehmer am Mahle an der linken Seite des ersten lag. Bei dem von Sulpicius Severus geschilderten Gastmahle lag der Kaiser Maximus, bei dem von Sidonius Apollinaris beschriebenen der Kaiser Majorianus an der (objectiv) rechten Ecke. Bei dem letzteren Mahle lag an der linken Ecke der Consul Severinus, an unterster Stelle aber, also zur Linken des Kaisers, Sidonius Apollinaris. (»Ultimus ego jacebam, qua purpurati latus laevum margine in dextro porrigebatur«.)

So hat sich denn der Urheber des Abendmahlsbildes in S. Apollinare nuovo (wie auch derjenige der Abendmahlsdarstellung am Elfenbeindeckel zu Mailand) an eine Sitte seiner Zeit gehalten, indem er Christus die (objectiv) rechte Ecke des Sigma einräumte, eine Stelle, an der, wie wir weiter unten sehen werden, auch in späteren byzantinischen Abendmahlsbildern Christus immer wieder erscheint. Der Ehrenplatz an dem entgegengesetzten Ende der Tafel ist allerdings nicht, wie so häufig in späteren byzantinischen Darstellungen, dem Petrus gegeben, welcher vielmehr in dem Jünger neben Christus gemeint zu sein scheint.

Die halbkreisförmige Anordnung der Speisenden in der ravennatischen Darstellung entspricht im Allgemeinen auch derjenigen, die wir uns gegenüber den evangelischen Erzählungen von dem letzten Mahle, welches Christus mit seinen Jüngern einnahm, denken.

Dass Christus und die Jünger auf einem Stibadium oder Sigma lagen, ist schon an sich wahrscheinlich, da diese Sitte damals die herrschende war[33]). Den Verfassern der Evangelien scheint denn auch eine solche Anordnung der Tischgesellschaft vorgeschwebt zu haben; denn die Worte, die das Marcus-Evangelium XIV, 15 (und in ganz ähnlicher Weise das Lucas-Evangelium XXII, 12) Christus zu den beiden in die Stadt vorausgeschickten Jüngern reden lässt: »καὶ αὐτὸς (nämlich der Hauswirth) ὑμῖν δείξει ἀνώγεον μέγα ἐστρωμένον ἕτοιμον« bedeuten: er wird euch ein grosses oberes gepolstertes (d. h. mit Polstern, Lagern versehenes, nicht, wie in der Uebersetzung Luthers, gepflastertes) zubereitetes Gemach zeigen, und das ἀνακειμένων αὐτῶν in Vers 18[34]) ist nicht nach Luther mit »als sie (zu Tische) sassen«, sondern mit »als sie (zu Tische) lagen« zu übersetzen, sowie auch die Worte im 4. Evangelium XIII, 23: »ἦν δὲ ἀνακείμενος εἷς τῶν μαθητῶν αὐτοῦ ἐν τῷ κόλπῳ τοῦ Ἰησοῦ« zu übersetzen sind: »Es war aber einer unter seinen Jüngern, der (zu Tische) lag an der Brust Jesu«.

Die frühen Kirchenlehrer dachten sich denn auch die Theilnehmer am Abendmahl auf dem Sigma liegend, heisst es doch bei Tertullian (um 160 bis um 230), de corona: Agnoscam necesse est recumbentem in lectulo Christum,

---

[33]) In Palästina soll auch noch gegenwärtig liegend gespeist werden. Rohault de Fleury, L'Evangile II, 182.

[34]) Vergl. Matth. XXVI, 20. Ὀψίας δὲ γενομένης ἀνέκειτο μετὰ τῶν δώδεκα.

und redet doch auch Chrysostomus (um 347—407) Homilia XXVII in. I ad Corinthios vom Stibadium. Petrus Chrysologus, von 433—451 Bischof von Ravenna, lässt (Sermo XXIX) Christus bei dem Mahle des Zöllners Matthäus auf einem Sigma liegen: »discumbebat Jesus plus in Matthaei mente quam in sigmate«, und in: Sermo XXCIII heisst es von dem Mahle der elf Apostel nach dem Tode Christi: ». . . et soli discipuli alto sigmate toro uno, toto otio securi epulantur.«

Dass Christus, der herrschenden Sitte gemäss, die erste Stelle an der (objectiv) rechten Ecke des Sigma einnahm, liegt auf der Hand[35]. In welcher Reihenfolge haben wir uns aber die Apostel gelagert zu denken?

Bei Lambeck a. a. O. findet sich ein an der Hand der Aufzählung der Apostel im Lucas-Evangelium VI, 14—17, wie folgt, entworfenes Schema[36]:

	Thomas.	
Jacobus d. J.		Matthäus.
Simon gen. Zelotes.		Bartholomäus.
Judas Jacobi Sohn.		Philippus.
Judas Ischarioth.		Jacobus d. Aelt.
Christus.		Andreas.
Johannes.		Petrus.

Die Stelle im Lucas-Evangelium XXII, 24, welche unmittelbar nach der Einsetzung des Abendmahles und der Ankündigung des Verrathes einen Streit unter den Jüngern darüber erwähnt, welcher unter ihnen für den grössten gehalten werden sollte, scheint allerdings darauf hinzuweisen, dass dem Evangelisten eine durch die Platzvertheilung bei der Mahlzeit zum Ausdruck kommende Rangordnung nicht vorschwebte. Andererseits spricht der Umstand, dass das vierte Evangelium XIII, 23 den Lieblingsjünger an der Brust Jesu liegen lässt, dafür, dass sich die Jünger bei ihren mit Christus eingenommenen Mahlen nicht, wie es etwa der Zufall wollte, sondern, wie dies die Sitte der Zeit mit sich brachte, in einer gewissen Reihenfolge niederliessen[37]. Entsprach die letztere vielleicht der Zeitfolge in der Berufung der Jünger? Und begann sie hiernach wirklich mit Petrus, welcher in allen Apostelverzeichnissen der

---

[35]) Dass der Gastgeber an dieser Stelle des Sigma zu liegen pflegte, sahen wir bereits oben. Hier sei noch hingewiesen auf Petr. Chrysol. Sermo XCII, wo gesagt wird, der Pharisäer, welcher Christus zum Mahle empfangen habe, sei der erste auf dem Sigma gewesen: »Dum pharisaeus veste clarus primus in sigmate.« Das ist jener Platz, welchen nach den Worten Christi bei Matthäus XXIII, 6. die Pharisäer lieben: »φιλοῦσι τε τὴν πρωτοκλισίαν ἐν τοῖς δείπνοις.« Ganz deutlich ist in dem Worte πρωτοκλισία das Liegen auf dem ersten Platze bei den Mahlen betont, im Unterschiede von den darauf folgenden πρωτοκαθεδρίαι, den ersten Sitzplätzen in den Synagogen.

[36]) Zu der Anordnung der Tischgesellschaft beim Abendmahle vergl. auch Garrucci I, 384 f.

[37]) Man erinnere sich wieder des Rathes Christi bei Lucas XIV, 7—11, sich, wenn zur Hochzeit geladen, nicht auf den ersten Platz zu legen.

Evangelien an der Spitze steht und in dem Namensverzeichniss Matth. X, 2 ausdrücklich als πρῶτος bezeichnet wird?

Eine solche Anordnung liesse sich mit der oben genannten Stelle: Luc. XXII, 24 in Einklang bringen; denn sie enthielte noch keineswegs einen eigentlichen Werthunterschied in sich. Trefflich passt auch was Christus, Vers 26, bezüglich jenes Rangstreites sagt, zu einer solchen Anordnung nach dem Alter im Apostolat: »ὁ μείζων ἐν ὑμῖν γενέσθω ὡς ὁ νεώτερος«, »der Grössere unter Euch wird sein wie der Jüngere«, geht doch aus dem Worte ὁ νεώτερος hervor, dass jener Rangstreit gerade von dem Altersunterschiede im Apostolat ausgegangen war [38]).

Wenn in dem oben mitgetheilten Schema dem Apostel Johannes, abweichend von der Reihenfolge im Lucas-Evangelium, nicht zwischen Jacobus und Philippus, sondern zur Rechten Christi der Platz angewiesen wurde, so geschah dies in Rücksicht auf Joh. XIII, 23, 25, wonach der Jünger, den Christus lieb hatte, an der Brust Jesu lag (ἐν τῷ κόλπῳ, resp. ἐπὶ τὸ στῆθος), sowie im Hinblick auf eine alte Sitte, wonach Personen, die dem Gastgeber besonders nahe standen: die Gemahlin, der Sohn, an besonderer Stelle ganz vorne (objectiv) rechts neben ihm Platz zu nehmen pflegten. Das Liegen auf dem Sigma beim Mahle bringt es mit sich, dass derjenige, der an der Brust seines Nachbars ruht, den Platz zu der Rechten des letzteren einnehmen muss, denn man lehnte sich mit dem linken Ellenbogen auf das Polster, wandte also dem Nachbar zur Linken nicht die Brust, sondern den Rücken zu. In einer ähnlichen Lage, wie hier Johannes zur Rechten Christi, ist wohl der arme Lazarus neben Abraham gedacht, wenn es Lucas XVI, 22 von ihm heisst: er sei von den Engeln getragen worden in Abraham's Schooss (oder an Abraham's Brust) εἰς τὸν κόλπον τοῦ Ἀβραάμ, und im Vers 23: der Reiche habe ihn von der Hölle aus in Abraham's Schooss »ἐν τοῖς κόλποις αὐτοῦ« gesehen. Offenbar hat sich hier Lucas eines sprichwörtlich gewordenen Ausdrucks bedient, welcher beweist, wie verbreitet und bekannt damals die Sitte war, die Stelle zur Rechten des Hausherrn einem besonders auszuzeichnenden Gaste einzuräumen [39]).

Wir werden weiter unten byzantinische Miniaturbilder des Abendmahles kennen lernen, auf welche diese alte Sitte, wie es scheint, nicht ohne Einfluss gewesen ist. Hier sei einer analogen Darstellung aus dem alten Testament gedacht. In einer lateinischen Handschrift, wahrscheinlich aus der 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts, dem Ashburnham Pentateuch, gegenwärtig in der Pariser National-Bibliothek [40]), findet man bei dem Mahle, zu welchem Joseph, an der Ecke links [41]), mit seinen Brüdern auf dem Sigma gelagert ist, Benjamin vor dem Tische zur Rechten Joseph's.

---

[38]) Vergl. auch Matth. XVIII, 1, Marcus IX, 34, Lucas IX, 46. Auf einen solchen Streit bezieht sich ja auch das Gleichniss von den Arbeitern im Weinberge, Matth. XX, wonach zwischen den Arbeitern der ersten, dritten, sechsten und neunten Stunde hinsichtlich des Lohnes kein Unterschied sei.

[39]) Vergl. Garrucci I, 385.

[40]) Fol. 44a (ed. von Gebhardt, London 1883, pl. XII).

[41]) Die Bezeichnungen rechts und links, wenn nicht das Wort »objectiv« hinzugefügt wird, immer vom Beschauer aus zu verstehen.

Die Stelle, welche dem Petrus in dem Schema und in zahlreichen Abendmahlsbildern an dem rechten Ende des Sigma zugewiesen ist, verträgt sich aufs Beste mit der Angabe des vierten Evangeliums XIII, 24., wonach Petrus dem (ihm nach dem Schema gegenüberliegenden) Johannes winkte (νεύει) (nicht sagte!), dass er forschen solle, wer der Verräther sei.

Judas pflegt allerdings, wie weiter unten gezeigt werden wird, in byzantinischen Abendmahlsdarstellungen nicht, wie das Schema will, links neben Christus zu liegen, sondern an höherer Stelle, ja einige Mal sogar an dem Ehrenplatze am (objectiv) linken Ende des Sigma; doch wird man Lambeck[42]) wohl Recht geben können, wenn er darauf hinweist, wie die Worte Christi bei Matthäus XXVI, 23: »ὁ ἐμβάψας μετ' ἐμοῦ ἐν τῷ τρυβλίῳ τὴν χεῖρα, οὗτός με παραδώσει«, »der mit mir die Hand in die Schüssel getaucht, der wird mich verrathen« (vgl. auch Marcus XIV, 20) trefflich zu dem Liegen des Judas neben Christus passen. Auch wird es byzantinische Bilder gegeben haben, auf denen Judas neben Christus lag. Wie wäre sonst die Stelle in der Beschreibung des Abendmahles im Handbuch der Malerei vom Berge Athos[43]) zu erklären: »Und zur linken Seite liegt Johannes an seiner (Christi) Brust; und zur rechten hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt und schaut auf Christum«. Aber auch die Stelle im vierten Evangelium XIII, 26: »καὶ ἐμβάψας τὸ ψωμίον δίδωσιν 'Ιούδᾳ Σίμωνος 'Ισκαριώτῃ«. »Und nachdem er den Bissen eingetaucht hatte, gab er ihn Judas Simonis Ischariot« scheint darauf hinzuweisen, dass Judas in Christi Nähe liegend gedacht ist und lässt sich wohl auf das Ungezwungenste gerade mit der unmittelbaren Nachbarschaft desselben vereinigen. Ja der ganze Vorgang der Ankündigung des Verrathes, wie derselbe im vierten Evangelium geschildert wird, dürfte diese Nachbarschaft voraussetzen; denn die Stelle XIII, 28, 29, wonach Keiner der (übrigen) zu Tische Liegenden wusste, wozu Christus dem Judas die Worte sagte: »Was du thust, das thue bald«, setzt doch wohl voraus, dass nur Judas die vorangegangene Unterredung Christi mit dem sich zu seiner Brust neigenden Johannes, die Worte: »Der ist es, dem ich den Bissen, nachdem ich ihn eingetaucht, reichen werde« gehört hatte. Diese Auffassung setzt freilich voraus, dass Johannes den Sinn der Worte Jesu: »Was du thust, das thue bald« verstand. Nimmt man die Worte: »τοῦτο δὲ οὐδεὶς ἔγνω τῶν ἀνακειμένων πρὸς τί εἶπεν αὐτῷ«. »Es wusste aber Keiner der zu Tische Liegenden, wozu er es ihm sagte« (Vers 28) buchstäblich, dehnt man sie also auch auf Johannes aus, so fällt freilich die ganze Beweisführung ins Wasser, dann aber ist auch die Situation durchweg unerklärlich, denn wie ist es denkbar, dass Johannes, welchem Jesus auf seine Frage die Antwort gegeben hatte: »Der ist es, dem ich den Bissen, nachdem ich ihn eingetaucht, geben werde« noch Zweifel haben konnte an dem Sinne der auf die Darreichung des Bissens an Judas folgenden Worte: »Was du thust, das thue bald!« Engelhardt (die künstlerische Darstellung des hl. Abendmahls, im christl. Kunstblatt 1871. S. 14) will freilich das Nichtverstehen dieser

---

42) A. a. O. S. 314.

43) Herausgegeben von Schäfer. Trier 1855, S. 199.

Worte auch auf Johannes ausgedehnt wissen und hält trotzdem den Vorgang in folgender Weise für psychologisch motivirt: »die Jünger fühlen es wohl, dass er (Judas) der Verräther sei, Johannes hat es gehört, hat es sicher dem Petrus mitgetheilt, und die auffallende Darreichung des Bissens hat die ängstlichen Augen auf Judas gelenkt, aber dass der Verrath so nahe sei und dass dieses Wort schon in unmittelbarer Beziehung zu ihm stehe, das fassen sie nicht«. Mir scheint dieser Erklärungsversuch nicht überzeugend zu sein. Treffend sagt Keim, Geschichte Jesu von Nazara III, 265: »Hatte Jesu dem Johannes den Verräther eröffnet, so musste doch im Voraus Johannes den Sinn des Wortes Jesu verstehen oder ahnen: was du thust, das thue bald«. Die nun folgende Stelle bei Keim: »Und hatte Jesus in so auffallender Weise gegenüber dem Vertrauten auf Juda gedeutet, wahrhaftig, so konnte nicht Einer der horchenden Jünger das dunkle Geheimniss verkennen, das auf Juda mündete«, trifft ja allerdings den Punkt in dem Berichte des vierten Evangeliums, welcher am dunkelsten ist. Denn auch bei meinem Erklärungsversuche bleibt es auffallend, dass die übrigen Jünger die Meinung haben konnten, Christus habe vielleicht sagen wollen, Judas solle für das Fest Einkäufe machen oder den Armen etwas geben. Doch wird man nicht in Abrede stellen können, dass das Maass der Unwahrscheinlichkeit am geringsten ist, wenn der Vorgang von Johannes, der ausser Judas allein die vorangegangenen Worte Jesu vernommen, wohl verstanden worden, während die übrigen Jünger desshalb auf so ganz weit abliegende Gedanken kamen, weil sie von dem sich zwischen Jesus, Johannes und Judas abspielenden Gespräch nichts vernommen hatten. Dass es in späterer Zeit eine solche Auffassungsweise gab, geht aus folgender Stelle in einem Passional aus dem 13. Jahrhundert (ed. Hahn, Frankfurt a. M. 1845, S. 59) hervor, wo es heisst:

»niman dit an im (Judas, in den der Teufel fuhr) merkte
ane ihc (Jesus) unde johannes.«

Strauss, Leben Jesu 1837, II, 428 meint: »War die Verhandlung laut, so konnten die Jünger nicht, wie Johannes erzählt, das ὃ ποιεῖς ποίησον τάχιον auf so wunderliche Weise missverstehen«, die leise Verhandlung aber lasse sich nicht wohl denken, »wenn man nicht das Unwahrscheinliche voraussetzen will, dass Judas auf der andern Seite wie Johannes auf der einen neben Jesu gelegen habe.« Aus dem oben über die Sitte der Zeit Mitgetheilten geht nun aber hervor, dass, auch ganz abgesehen von der Erzählung der Ankündigung des Verrathes, Christus, nach der Auffassung des vierten Evangeliums, zwischen Johannes und Judas geruht haben wird, und so dürfte es sich auch erklären, wesshalb der Verfasser dieses Evangeliums nicht noch besonders hervorhebt, dass das Gespräch zwischen Jesus, Johannes und Judas von den übrigen nicht vernommen wurde. Es mochte ihm dies als selbstverständlich erscheinen. Dass man im 3. Jahrhundert sich Judas neben Christus liegend dachte, scheint daraus hervorzugehen, dass Ammonius von Alexandrien (Fragm. in S. Johann. c. 13, v. 4, vergl. Garrucci I, 385) es für wahrscheinlich hält, dass Jesus die Fusswaschung der Apostel mit Judas begonnen.

4. Zwei Abendmahlsbilder aus dem 8. Jahrhundert.

Eine nahe Verwandtschaft mit den bisher besprochenen Abendmahlsbildern zeigte die Darstellung, welche sich einst unter den im Anfange des 8. Jahrhunderts entstandenen Wandmosaiken aus dem neuen Testament im Oratorium S. Maria ad Praesepe des Papstes Johannes VII. befand. Wie die von Garrucci auf Taf. 280 (danach unsere Fig. 20) veröffentlichte, vor der Zerstörung des Werkes gefertigte Zeichnung (im Archiv des vaticanischen Capitels) erkennen lässt, ruhte auch hier Christus am linken Ende des Sigma, während fünf Apostel sich längs der Rundung desselben niedergelassen hatten. Dass das Mahl am Abend stattfand, war durch einen Leuchter angedeutet. Der byzantinische Charakter des Bildes, welcher sich auch in einigen der anderen Mosaiken zeigt, erklärt sich leicht, wenn man der Abstammung des Papstes Johannes aus Rossano, welches sich damals unter griechischer Herrschaft befand, gedenkt [44]).

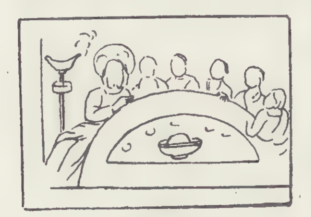


Fig. 20.

Es sei hier auch das leider fast ganz zerstörte Abendmahl unter den Wandmalereien der Abtei in Ferentillo (zwischen Terni und Spoleto) genannt, welche de Rossi geneigt ist in die Entstehungszeit der Kirche, das 8. Jahrhundert, zu setzen [45]). Das Bild (Fig. 21) gehört zu einer Reihe neutestamentlicher Darstellungen, welche an der einen Wand alttestamentlichen Bildern der andern Wand gegenüberstehen, und zeigt uns wieder das byzantinische Schema; der Tisch, hinter welchem die Jünger angeordnet sind, hat die halbrunde Form; Christus befindet sich an der linken





Fig. 21.

---

[44]) Vergl. Garrucci IV, S. 98. Auf Taf. 279 hat Garrucci auch noch eine im Anfang des 17. Jahrhunderts im Auftrage von Jac. Grimaldi angefertigte Skizze der Mosaiken veröffentlicht. — Siehe auch Eug. Müntz, Notes sur les mosaïques chrét. de l'Italie IV, in der Revue archéol. 1877, II, p. 146—162, und Pl. XVII: ein Facsimile der Grimaldi'schen Zeichnung. — Joh. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christl. Mus. des Laterans, S. 20.

[45]) Bull. di arch. cr. 1875, p. 155 sq.; 1879, p. 135; 1880, p. 55. — Auch Tikkanen, welchem ich die der Fig. 21 zu Grunde liegende Durchzeichnung einer ihm vom Commendatore G. B. de Rossi freundlichst mitgetheilten Photographie verdanke, ist laut brieflicher Mittheilung der Meinung, dass die Malereien in Ferentillo dieser Frühzeit angehören. — Vergl. auch Tikkanen, Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig u. ihr Verhältniss zn den Miniaturen der Cottonbibel. Helsingfors 1889, S. 30, wo darauf hingewiesen wird, dass die Wandmalereien in Ferentillo im Stile und den Ornamenten starke Anklänge an die Kunst aus der Mitte des ersten Jahrtausends bewahren; wie denn auch die jugendliche Bartlosigkeit des Schöpfers bei der »Erschaffung Adams« für die Annahme alter Vorbilder spricht (vergl. ebenda S. 143).

Ecke desselben, doch, wie es scheint, nicht liegend, sondern sitzend. An seine Brust schmiegt sich Johannes, wie wir es auf späteren Abendmahlsbildern sehr oft wieder antreffen werden. Die zu dem Gemälde gehörende Inschrift lautet: ANNVA P̄OS CELEBR̄A COENAM ET CONVIVIA PASCHAE [46]).

Konnten wir oben das von Johannes beim Abendmahle handelnde, dem Ambrosius zugeschriebene Distichon nicht als eine sichere Quelle für eine Abendmahlsdarstellung des 4. Jahrhunderts anerkennen, so ist es für uns doch von Bedeutung, dass in demselben das der Darstellung in Ferentillo entsprechende Liegen des Johannes an der Brust Christi betont ist. Noch wichtiger aber sind hier die oben in Anmerkung 19 beigebrachten, ähnlich lautenden Stellen aus sicher beglaubigten Werken des Ambrosius; darf doch nun die Vermuthung ausgesprochen werden, dass die Einführung dieses Motivs damit zusammenhängt, dass Ambrosius es wiederholt betont hat.

---

5. Die Ankündigung von Judas' Verrath nach den Berichten der Evangelien.

Ehe wir zur Betrachtung solcher Abendmahlsbilder übergehen, in denen die Ankündigung des Verrathes dargestellt ist, vergegenwärtigen wir uns die Schilderung dieses Vorganges in den Evangelien.

Von den drei ersten Evangelien beschreibt das Matthäus-Evangelium XXVI, 21—25 den Vorgang am ausführlichsten: Nachdem Christus verkündet, einer der Anwesenden werde ihn verrathen und die Jünger, sehr betrübt geworden, zu fragen angefangen: »Doch nicht ich, Herr?« antwortet Christus: »Ὁ ἐμβάψας μετ᾽ ἐμοῦ ἐν τῷ τρυβλίῳ τὴν χεῖρα, οὗτός με παραδώσει.« »Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat [47]), der wird mich verrathen«. Es folgt darauf das: Wehe dem Verräther! Dann der Ausruf des Judas: Doch nicht ich, Rabbi? und die Antwort Christi: Du hast es gesagt!

Das Marcus-Evangelium XIV berichtet den Vorgang im Ganzen übereinstimmend, nur mit dem Unterschiede, dass es erstens Christus Eingangs nicht nur (wie das Matthäus-Evangelium) sagen lässt: »einer von euch wird mich verrathen,« sondern ihn noch die Worte hinzufügen lässt: »der mit mir isst,« »ὁ ἐσθίων μετ᾽ ἐμοῦ,« dass zweitens die Worte Christi nach den Ausrufen: »Doch nicht ich! Doch nicht ich!« hier lauten: »Εἷς ἐκ τῶν δώδεκα, ὁ ἐμβαπτόμενος μετ᾽ ἐμοῦ εἰς τὸ τρυβλίον.« »Einer von den zwölfen, der mit mir in die Schüssel taucht!« und dass drittens Judas nicht irgend zu Worte kommt.

Im Lucas-Evangelium XXII, 21—23, spricht Christus: »Doch siehe, die Hand meines Verräthers ist mit mir am Tische.« Dann folgt das: Wehe

---

[46]) De Rossi, Bull. 1875, p. 159.

[47]) Beim jüdischen Passahmahle war es Sitte, bittere Kräuter, Endivien, Lattich u. dergl., sowie auch das ungesäuerte Brod, »das Brod des Elends«, die Mazzoth, das man zum Andenken an die eilige Flucht aus Aegypten ass, in einen Brei, die sogen. Charoseth zu tauchen, welcher aus Mandeln, Nüssen, Feigen und ähnlichen Früchten bereitet war und durch seine Farbe an die Ziegel Aegyptens erinnerte, unter deren Last die Väter geseufzt hatten. Hausrath, Neutestamentliche Zeitgeschichte I, 2. Aufl., 1873. S. 454.

dem Verräther! worauf es heisst: Und sie fingen an sich unter einander zu besprechen, wer es doch von ihnen wäre, der das thun würde?

Während also im Lucas-Evangelium der Verräther von Jesus nicht irgend näher bezeichnet wird, hat doch wohl die Aussage Christi im Marcus-Evangelium: »Einer von den zwölf, der mit mir in die Schüssel taucht« die Absicht einer solchen näheren Bezeichnung: der Verräther sei ein Jünger, der so nahe bei ihm liege, dass er seinen Bissen in diejenige Schüssel tauche, deren er, Christus selbst, sich bediene. Eine solche Deutung ist allerdings wiederholt bestritten worden. So meint z. B. Engelhardt[48], der Ausdruck: »der mit mir in die Schüssel taucht« sei nicht so zu verstehen, als habe Christus sagen wollen: »der ist es, welcher mir so nahe sitzt, dass er mit mir aus der gleichen Schüssel isst,« denn diese nähere Bestimmung hätte gar keinen Zweck gehabt, da ja doch Mehrere aus derselben Schüssel assen. Vielmehr wolle Christus energisch die Schlechtigkeit des Menschen im Anschluss an die Psalmstelle: »Der mein Brod isset, der tritt mich mit Füssen« aussprechen. Früher[49] hatte ich diese Stelle auch so interpretirt, bin aber von einer solchen Deutung aus folgendem Grunde abgekommen:

In den Berichten des Matthäus- und des Marcus-Evangeliums scheint bei den betreffenden Aussagen Jesu eine Steigerung beabsichtigt. Zuerst wird ganz im Allgemeinen verkündet, dass einer der Tischgenossen den Verrath ausüben werde. Auf die darauf voller Staunen ergehende Frage: »Doch nicht ich, Rabbi?« erfolgt sodann, wenn auch nicht eine ganz bestimmte Angabe des Verräthers, so doch eine nähere Bezeichnung desselben als eines Solchen, der sich ganz in der Nähe Christi befinde. Zu einer solchen näheren, aber noch immer nicht ganz bestimmten Bezeichnung passt auch am besten der nun folgende Ausruf des Judas (bei Matthäus): »Doch nicht ich, Rabbi?« worauf erst die ganz bestimmte Bezeichnung: »Du hast es gesagt!« folgt.

Diese Erklärung ist doch wohl psychologisch wahrscheinlicher als jene andere, bei welcher Christus, nachdem die Jünger das »Doch nicht ich?« zu rufen begonnen, einer Antwort geflissentlich ausweicht, indem er nur dasselbe wiederholt, was er Eingangs gesagt, dass nämlich einer der Tischgenossen der Verräther sei. Auch erscheint mir meine Erklärung näher liegend, als die so oft gegebene, wonach bei Matthäus und Marcus der Verräther dadurch kenntlich wurde, dass er gerade in einem Augenblicke zu gleicher Zeit mit Jesus nach der Schüssel griff.

Der Bericht des Lucas-Evangeliums steht damit keineswegs im Widerspruch, denn in demselben ist nicht sowohl »eine kürzere Zusammenfassung des bei den Uebrigen Erzählten« zu sehen, sondern eine Schilderung nur des ersten Theiles des Vorganges; bei Lucas bricht die Erzählung mit der Besprechung darüber, wer denn wohl den Verrath vollführen werde, ab.

Im vierten Evangelium XIII, 21—30, wird die Ankündigung des Verrathes ausführlicher, aber auch anders als bei den Synoptikern erzählt. Nach

[48]) Christl. Kunstblatt 1871, S. 10.

[49]) Die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst, S. 41.

dem bereits oben über den Bericht des Johannes-Evangeliums Ausgeführten lasse ich hier denselben im ganzen Umfange folgen: »Da Jesus solches gesagt hatte, ward er betrübt im Geist und zeugte, und sprach: Wahrlich, wahrlich, ich sage euch, einer unter euch wird mich verrathen. Da sahen sich die Jünger unter einander an und wussten nicht, von welchem er redete. Es war aber einer unter seinen Jüngern, der lag an dem Busen Jesu, welchen Jesu lieb hatte. Dem winkt Simon Petrus: er möge fragen, wer es sei, von dem er rede. Jener neigt sich nach der Brust Jesu und spricht zu ihm: Herr, wer ist es? Jesus antwortet: Der ist es, dem ich den Bissen, nachdem ich ihn eingetaucht, gebe. Und er taucht den Bissen ein, und giebt ihn dem Judas Simons Sohn Ischariot. Und nach dem Bissen fuhr der Satan in ihn. Da spricht Jesus zu ihm: Was du thust, das thue bald. Das aber verstand Niemand von denen, die (zu Tische) lagen, wozu er es ihm sagte. Denn etliche meinten, weil Judas den Beutel hatte, so sage Jesus zu ihm: Kaufe, was uns noth ist auf das Fest, oder, er wolle den Armen etwas geben. Da nun jener den Bissen genommen hatte, ging er alsbald hinaus. Es war aber Nacht.«

---

6. Abendmahlsbilder, in denen die Ankündigung des Verrathes nach dem Matthäus-Evangelium angedeutet ist.

Offenbar regen die Schilderungen im Matthäus- und im Johannes-Evangelium, wo Judas schliesslich als der Verräther bezeichnet wird, mehr zur künstlerischen Darstellung an, als die betreffenden Stellen bei Marcus und Lucas, in denen es nicht bis zu einer solchen entschiedenen Bezeichnung kommt.

In meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahles durch die byzantinische Kunst 1872 hatte ich an der Hand zahlreicher byzantinischer Abendmahlsbilder nachgewiesen, dass mindestens seit dem 10. Jahrhundert die byzantinische Kunst bei der Darstellung der Ankündigung der Verrathes vom Matthäus-Evangelium ausging, während die abendländische Kunst des Mittelalters der Schilderung dieses Vorganges in der Regel den Text des vierten Evangeliums zu Grunde legte.

Gegenwärtig ist durch eine im Jahre 1879 zu Tage getretene Miniatur eines griechischen Evangeliars erwiesen, dass die Darstellung nach dem Matthäus-Texte bereits im 6. Jahrhundert eine Eigenthümlichkeit der byzantinischen Kunst war. Die Miniatur (Fig. 22) befindet sich im Codex von Rossano, Fol. 3a [50]), welcher wahrscheinlich in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts in Alexandrien entstanden ist [51]).

---

[50]) v. Gebhardt und Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis. Leipzig 1880, Taf. VIII. Danach die Abbildung im Christl. Kunstblatt 1881, S. 108: daraus unsere Fig. 22.

[51]) Die Entdecker der Handschrift, v. Gebhardt und Harnack, sind nach näherer Prüfung der paläographischen Merkmale zu dem Resultate gekommen, dass die Entstehung der Handschrift eher in der ersten als in der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts zu suchen sei, a. a. O. S. XIII. — Der Moskauer Professor der

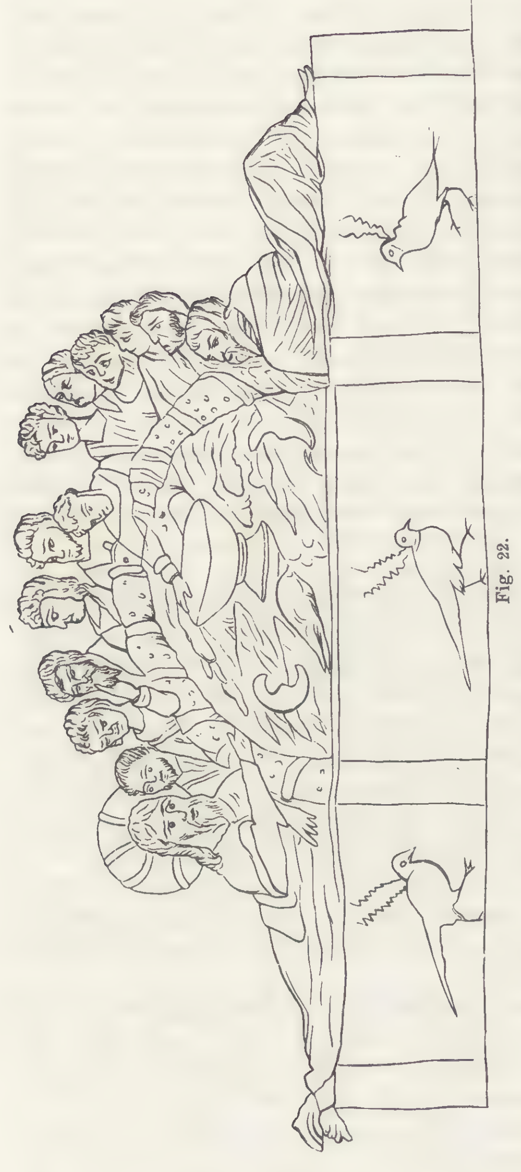


Fig. 22.

Hier liegt Christus am linken Ende des Sigma. An ihn schliessen sich um das Halbrund die zwölf Apostel, deren erster (ohne Zweifel Petrus) am rechten Ende der Tafel in einer dem Erlöser entsprechenden Weise gelagert ist. Judas, die siebente Gestalt vom rechten Ende an gerechnet, beugt sich über Polster und Tisch, um in die Schüssel zu greifen. Wir denken ihn uns in demselben Momente die Frage an Christus richtend: »Doch nicht ich, Rabbi?« worauf Jesus, mit der Rechten seine Worte begleitend, ausruft: »Du hast es gesagt!« (Matth. XXVI, 25.)

Hängt vielleicht der Umstand, dass in dieser ersten auf

Zoologie, Ussoff, hat in einer Abhandlung über den Codex von Rossano, in den Memoiren der Moskauer Archäologischen Gesellschaft (Древности, Труды Моск. Арх. общ.) Band 9 (1881) S. 37 f. den Beweis geführt, dass die in den Miniaturen dieses Codex dargestellten Thiere in Unterägypten heimisch sind. Dass in Aegypten schon frühe eine bedeutende christliche Malerschule vorhanden war, geht aus einem 374 an den Statthalter Africas gerichteten Edict der Kaiser Valentinian, Valens und Gratian hervor, in welchem von gewissen, den Malern (picturae professores) dieser Provinz zu gewährenden Privilegien gehandelt wird. Ussoff a. a. O. S. 78. Auch Kondakoff, Histoire de l'art Byzantin etc. p. 120 ist geneigt, die Entstehung der Handschrift in Unterägypten anzunehmen. Als Entstehungszeit derselben sieht Ussoff das Jahr 527 an, weil die seiner Meinung nach auf den Bannern beider Tribunalsbilder (Fol. 8a und Fol. 8b, bei v. Gebhardt und Harnack Taf. XIV und Taf. XVI) dargestellten Kaiser Justin I. und Justinian nur in diesem Jahre (vom April bis zum August) gemeinschaftlich regierten.

uns gekommenen Darstellung der Ankündigung des Verrathes, und dann in der byzantinischen Kunst immer wieder der Matthäus-Text zur Grundlage dient, damit zusammen, dass in frühchristlicher Zeit bei den Gottesdiensten in Alexandrien das Lesen der Matthäus-Passion sich so sehr eingebürgert hatte, dass, als eine Aenderung in dieser Beziehung eingeführt wurde, Wirren entstanden? [52]).

Dass in frühchristlicher Zeit der Matthäus-Text auch die dichterische Phantasie anregte, geht daraus hervor, dass die früheste auf uns gekommene epische Bearbeitung des Lebens Jesu nach den Evangelien, die Historia evangelica des Juvencus, der Schilderung des Abendmahles und der Ankündigung des Verrathes (Lib. IV, v. 429 sq., bei Migne, XIX, Spalte 314) die Erzählung bei Matthäus zu Grunde legte.

Die Auffassung des Matthäus-Textes [53]) ist in unserer Miniatur wie auch in den bei weitem meisten der späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes eine sehr äusserliche. Es kam dem Künstler offenbar nur darauf an, den Judas durch das Greifen nach der Schüssel erkenntlich zu machen.

Es sei hier sogleich bemerkt, dass mir kein einziges byzantinisches Abendmahlsbild bekannt geworden ist, in welchem Christus und Judas gemeinsam die Schüssel berühren, so dass wohl der Schluss berechtigt ist, jene oben erwähnte Auffassung, wonach Judas gerade dadurch als Verräther kenntlich geworden, dass er in einem Augenblicke zugleich mit Jesus nach der Schüssel griff, habe der byzantinischen Kunst ganz ferne gelegen. Dafür, dass meine oben versuchte mit dem Liegen des Judas neben Christus zusammenhängende Deutung der Ankündigung des Verrathes bei Matthäus der byzantinischen Kunst nicht fremd war, kann ich freilich nur die schon erwähnte Stelle im Malerbuche vom Berge Athos: »und zur rechten Seite (Christi) hat Judas seine Hand nach der Schüssel ausgestreckt« beibringen, eine Stelle, die aber von nicht geringer Bedeutung sein dürfte, da die Vorschriften des Malerbuches auf sehr alten Ueberlieferungen der byzantinischen Kunst beruhen. Zu verwundern bleibt es freilich, dass kein einziges dieser Vorschrift entsprechendes Beispiel unter den byzantinischen Denkmälern zu Tage getreten ist [54]), während wir

---

[52]) Augustin, Serm. 144 de temp. p. 320: Passio (i. e. historia passionis) quia uno die legitur, non solet legi, nisi secundum Matthaeum. Volueram aliquando ut per singulos annos secundum omnes Evangelistas etiam passio legeretur; factum est, non audierunt homines, quod consueverunt, et perturbati sunt. Bei Augusti, Denkwürdigkeiten aus der christl. Archäologie, VI, 205.

[53]) Der Meinung Lamprecht's, Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinl. LXIX, S. 94, dass der Urheber der Miniatur im Cod. Ross. sein Abendmahlsbild genau nach Lucas XXII, 21: ἡ χεὶρ τοῦ παραδιδόντος με μετ' ἐμοῦ ἐπὶ τῆς τραπέζης gegeben habe, kann ich nicht zustimmen, da hier, wie in den späteren byzantinischen Darstellungen dieses Gegenstandes das Greifen des Judas nach der Schüssel, von welchem Marcus schweigt, aufs stärkste betont ist.

[54]) J. Mourier, L'Art religieux au Caucase, Paris 1887, p. 57, erwähnt allerdings einer Abendmahlsdarstellung an der Einfassung eines Heiligenbildes in der Kirche von Antchiskhati zu Tiflis, in welcher von links her Johannes auf Christi

weiter unten abendländische Abendmahlsbilder kennen lernen werden, auf denen Judas neben Christus sitzt.

Ob die drei Tauben am Podium des Sigma in der Miniatur des Cod. Ross. nur ornamental oder aber sinnbildlich aufzufassen sind, mag dahingestellt bleiben; doch sei daran erinnert, dass die Gefässe, welche zur Aufbewahrung der Eucharistie dienten, bisweilen die Gestalt von Tauben hatten, welche über dem heiligen Tische aufgehängt wurden[55]).

Dass in dem Abendmahlsbilde in der zur Zeit Justinians errichteten Sergiuskirche zu Gaza die Ankündigung des Verrathes in ähnlicher Weise nach dem Matthäus-Texte dargestellt gewesen, wie im Codex von Rossano, halte ich aus folgenden Gründen für wahrscheinlich; Chorikios berichtet in seiner oben bereits erwähnten, bei der Einweihung dieser Kirche gehaltenen Rede, in welcher die Wandmalereien in rhetorischer Weise geschildert werden, dass in dem betreffenden Gemälde Christus mit den Tischgenossen speisend dargestellt sei, und fährt dann fort: »Ich vermuthe, dass er den gegen ihn bevorstehenden Anschlag verkündet; denn nachdem das Mahl ein Ende genommen, verrieth ihn einer der Gespeisten, wenig gedenkend des Salzes und des Mahles« (d. h. des in dem gemeinsam eingenommenen Mahle zum Ausdruck kommenden innigen freundschaftlichen Verhältnisses). »Οἶδεν ἡ τέχνη θεὸν ἐν ἀνθρώπου προσχήματι γράψασα· ἐκεῖθεν αὐτὸν οὐκ ἐπῆρε τοῖς κατορθώμασιν, ἀλλὰ μετὰ τῶν αὐτῶν εἱστίακε δαιτυμόνων. Τεκμαίρομαι δὲ τὴν μέλλουσὰν ἐς αὐτὸν προμηνύειν ἐπιβουλήν. Ἐπειδὴ γὰρ πέρας εἴληφε τὸ δεῖπνον, τῶν ἑστιαθέντων τις, βραχὺ φροντίσας ἁλῶν καὶ τραπέζης, περιπτυξάμενος τὸν προστάτην .... παραδίδωσιν«[56]).

Wir werden durch diese Schilderung an das Wort Jesu im Matthäus-Evangelium erinnert: »Der die Hand mit mir in die Schüssel getaucht hat, der wird mich verrathen.« War auf dem von Chorikios beschriebenen Bilde einfach das gemeinschaftliche Mahl ohne jede Andeutung des bevorstehenden Verrathes, also etwa wie in S. Apollinare nuovo zu Ravenna dargestellt, so hätte der Rhetor kaum eine Veranlassung gehabt, jene Vermuthung in Betreff der Ankündigung des Verrathes auszusprechen; wäre die Judas-Episode nach dem vierten Evangelium dargestellt gewesen, so also, dass Christus dem Judas den Bissen reicht, dann hätte Chorikios die Darstellung der Verrath-Ankündigung nicht als eine Vermuthung, sondern als eine Thatsache hingestellt; jene Wiedergabe des Abendmahles aber, bei welcher Judas, mitten unter den

---

Schoos gelehnt ist, rechts aber Judas die Hand nach einer Schüssel ausstreckt und dabei Christus anschaut. Es ist aber aus der Beschreibung nicht ganz deutlich zu ersehen, ob Judas dicht neben Christus sich befindet. Nach Kondakoff, Inventar der Denkmäler des Alterthums in einigen Kirchen und Klöstern Grusiens, St. Petersburg 1890 (russisch) S. 173, sind die biblischen Darstellungen, zu denen dieses Abendmahl gehört, mit einem Ornament grusischen Stiles des 12.—13. Jahrhunderts umrahmt.

[55]) Kraus, Real-Encyklop. d. christl. Alterthümer, II, 821. — Schnütgen, Eine neuentdeckte eucharist. Taube, Jahrb. des Vereins v. Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIII, 201 f.

[56]) Choricii Gazaei orationes etc., ed. Boissonade. Paris 1846, p. 97.

übrigen Jüngern gelagert, von denselben nur durch das Ausstrecken des Armes nach der Schüssel unterschieden wird, ist so recht geeignet, bei Betrachtern, die diese Darstellungsweise nicht bereits als die schon früh typisch gewordene Bezeichnung des Verräthers kennen, eben blos die Vermuthung zu erwecken, dass hier die Ankündigung des Verrathes gemeint sei. Dazu kommt, dass Chorikios mit seiner Bildung und litterarischen Thätigkeit der antiken Welt

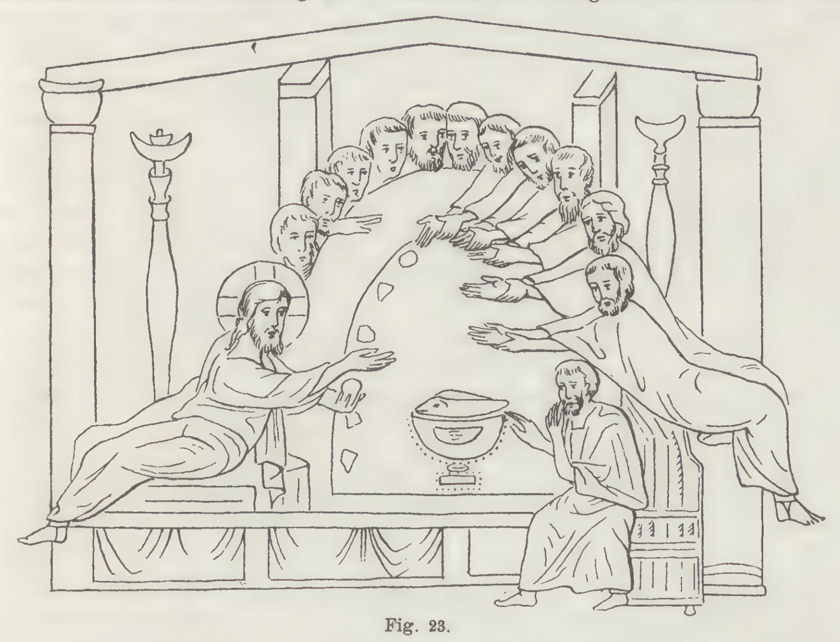


Fig. 23.

näher stand als der christlichen [57]) und somit der kirchlichen Darstellung kein tieferes Verständniss entgegenbringen mochte.

Die Zahl der auf uns gekommenen byzantinischen Abendmahlsbilder aus der Zeit bis zum 9. Jahrhundert scheint eine sehr beschränkte zu sein.

Von historischen Darstellungen dieses Ereignisses kann ich nur noch eine sicher byzantinische und eine zweite, jedenfalls unter starkem byzantinischen Einflusse entstandene beibringen, und beide gehören bereits in den Schluss unserer Epoche.

Es handelt sich erstens um eine Miniatur in dem Fragment des Evangeliarium Nr. XXI der Kaiserlichen öffentlichen Bibliothek zu St. Petersburg aus dem 8. oder 9. Jahrhundert [58]). Die Miniaturen dieser Handschrift zeigen einerseits eine nahe Verwandtschaft mit Darstellungen aus dem 5. oder 6. Jahrhundert [59]), andererseits mit Erzeugnissen der byzantinischen Kunst des 10.

[57]) Vergl. Stark, Gaza und die philistäische Küste. Jena 1852, S. 639.

[58]) S. Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Impériale publique. St. Pétersbourg 1864, Nr. XXI, p. 13.

[59]) Kondakoff, Gesch. der byzant. Kunst und Ikonographie nach den Min. gr. Handschriften. Russische Ausgabe S. 133, französische Ausgabe S. 193, 194 weist

und 11. Jahrhunderts. So finden wir hier bereits an manchen Stellen jenen düsteren Ausdruck der Köpfe, jene Magerkeit der Gestalten, die conventionelle Behandlungsweise der Gewänder, wie dieses alles der späteren byzantinischen Kunst eigen ist [60]). Die Abendmahlsdarstellung gehört zu den bedeutendsten und besterhaltenen byzantinischen Miniaturen, die ich kenne. In meiner Abhandlung über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst S. 38 f. habe ich eine eingehende Schilderung der Miniatur gegeben, der ich an dieser Stelle durch die Beifügung der Abbildung (Fig. 23) überhoben bin. Ein Vergleich dieser Darstellung mit den bisher besprochenen byzantinischen Abendmahlsbildern lässt uns sofort einen wesentlichen Unterschied wahrnehmen: Judas ist von den übrigen Jüngern abgesondert vor dem Tische sitzend dargestellt, während Christus und die anderen Jünger, entsprechend dem Mosaikbilde in S. Apollinare nuovo, dem Elfenbeindeckel in Mailand, der Miniatur im Codex zu Rossano, auf dem Sigma gelagert sind [61]). Mit dem Judas der Miniatur in Rossano hat der Verräther hier nur dieses gemein, dass auch er nach der Schüssel, auf welcher, wie in St. Apollinare nuovo, zwei Fische liegen, greift. Christus, der in der Linken ein rundes Brod (oder die Hostie?) hält, begleitet mit der Rechten die lebhafte Rede, welche er an Judas zu richten scheint: er bezeichnet doch wohl den letzteren als den künftigen Verräther. In meiner früheren Abhandlung, S. 39, erklärte ich es für wahrscheinlich, dass diese Ankündigung sich hier nach dem Johannes-Texte vollziehe: der Verräther, in dessen Wesen eine gewisse Unruhe angedeutet sei, scheine auf Christus zuzugehen, um aus seiner Hand den Bissen zu empfangen. Nach einer erneuten Prüfung des Originales musste ich aber diese Meinung aufgeben; Judas schreitet nicht auf Christus zu, er sitzt und wird nicht nur durch seine isolirte Stellung und den Ausdruck des schlechten Gewissens in seinem Antlitz, sondern auch wieder in jener oben von mir charakterisirten äusserlichen Weise durch das Ausstrecken der Rechten nach der Schüssel als der künftige Verräther kenntlich gemacht. Bereits in meiner frühern Abhandlung hatte ich darauf hingewiesen, dass fünf Jünger in jener Weise die Hände nach dem von Christus zu empfangenden Abendmahlsbrode ausstrecken, wie es der Ritus bei der Abendmahlsfeier vorschrieb, und dass dadurch bewiesen sei, der Urheber der Miniatur habe sich den Judas am Genusse der Eucharistie Theil nehmend gedacht. Ohne Zweifel ist auch der Fisch, nach welchem Judas greift, hier wie in zahlreichen, weiter unten zu erwähnenden Bildern,

---

auf die Aehnlichkeit der Darstellung der Verwandlung des Wassers in Wein mit der Schilderung desselben Gegenstandes auf dem Elfenbeindeckel im Mailänder Domschatz hin, sowie auf die Verwandtschaft der Behandlung des menschlichen Körpers mit derjenigen in dem syrischen Evangeliarium des Rabula und gewisser Eigenthümlichkeiten im Costüm mit denjenigen in der Wiener Genesis.

[60]) Kondakoff a. a. O. russ. S. 132, franz. S. 193.

[61]) Dass die Sitte, in halbliegender Stellung zu speisen, selbst noch im 10. Jahrhundert vorkam, geht daraus hervor, dass Liutprand, Bischof von Cremona, derselben gelegentlich eines Festmahles im Kaiserpalaste zu Constantinopel im Jahre 949 erwähnt. Liutprand, Antapodosis VI, 8, bei Bayet, L'Art byzantin, 120.

nicht als eine einfache Speise, sondern wie schon in S. Apollinare nuovo und auf dem Mailänder Elfenbeindeckel in seiner sinnbildlichen Beziehung auf Christus zu verstehen. Eine derartige Verquickung der historischen und rituellen Darstellungsweise des Abendmahles, wie sie uns diese Miniatur bietet, ist mir innerhalb der byzantinischen Kunst nur dieses eine Mal begegnet. Dass aber der betreffende Gestus der fünf Apostel nur in der angegebenen Weise, nicht aber, wie Kondakoff [62]) meint, als Protest (gegen den Verdacht der Verrätherei)



Fig. 24.

gedeutet werden kann, davon werden wir uns bei der Betrachtung der rituellen Darstellungsweise des Abendmahles überzeugen.

Das zweite hier zu besprechende Abendmahl gehörte zu jenen zerstörten Wandmalereien aus dem Leben Jesu in der Kirche S. Sebastiano (alla Polveriera) in Rom, wahrscheinlich etwa aus dem 8. Jahrhundert [63]), von denen man sich aus den daselbst befindlichen Aquarell-Copieen eine Vorstellung machen kann. Das Abendmahl war, wie die Skizze Fig. 24 [64]) lehrt, folgendermaassen dargestellt:

---

[62]) Russ. Ausgabe S. 133, franz. Ausgabe S. 195.

[63]) De Rossi, Bullettino 1869, p. 7, ist geneigt, die noch erhaltenen Apsis-Bilder dieser Frühzeit zuzuweisen. So weit die Copieen einen Schluss gestatten, scheinen die übrigen Malereien in derselben Zeit entstanden zu sein.

[64]) Diese nach der Aquarell-Copie angefertigte Skizze, sowie zahlreiche weiter unten beizubringende Abbildungen, welchen ich den Buchstaben T beifüge, rühren

Links vor der Ecke der halbkreisförmigen Tafel sitzt der mit dem Kreuznimbus versehene Christus, die Rechte erhebend, in der Linken wahrscheinlich eine Schriftrolle haltend, auf einem Klappstuhle. An der sich rundenden Seite der Tafel sitzen elf Jünger, Judas hat seinen Platz vor dem Tische und steckt in zurückgeworfener Stellung sich einen Bissen in den Mund. In seiner Nähe steht eine Schüssel auf der Tafel. Am Halbkreise entlang liegen Brode. Im Hintergrunde sieht man links und rechts je ein Haus, in der Mitte einen Leuchter. Allen Jüngern fehlt der Nimbus. Wen stellt die Gestalt hinter Christus vor? Dass wir es hier mit einem mindestens unter starkem byzantinischen Einflusse entstandenen Werke zu thun haben, geht aus der Gesammtanordnung des Bildes hervor [65]). Ob wir uns den Bissen in der Hand des Judas als von Jesus erhalten, oder vom Tische genommen zu denken haben, lässt sich nicht mit voller Sicherheit entscheiden. Im Hinblick auf die Haltung Christi und auf die soeben besprochene Petersburger Miniatur bin ich geneigt, auch hier die Handlung so zu verstehen, dass Judas sich den Bissen von der, wie dort, am vordern Rande der Tafel stehenden Schüssel mit dem Fische gelangt hat. In ähnlicher Weise, wie in jener Miniatur, scheint auch hier Christus sich mit Rede und Handbewegung an den Verräther zu wenden.

---

7. Das Verhältniss der byzantinischen Historienbilder des Abendmahles zu der altchristlichen und der antiken Kunst.

Ehe ich zu der Besprechung der zweiten Hauptgattung byzantinischer Abendmahlsbilder, der rituellen Darstellungen übergehe, sei hier der Zusammenhang der bisher betrachteten historischen Schilderungsweise dieses Gegenstandes mit der altchristlichen, sowie der antiken Kunst betont. Inhaltlich stellt sich dieser Zusammenhang als eine Fortentwicklung jenes innerhalb der Symbolik der altchristlichen Kunst wahrgenommenen historisirenden Zuges zu dem wirklichen Geschichtsbilde dar. Wir sahen im ersten Capitel dieser Abhandlung, wie bereits in den Katakomben und an den Sarkophagen jene schüchterne Andeutung der wunderbaren Speisung, die uns nur Fische auf einem von Brodkörben umgebenen Tische zeigt, abgelöst wurde durch Historienbilder zwar noch nicht des Abendmahles selbst, aber eben jener

---

von meinem Freunde Dr. Tikkanen in Helsingfors her, welchem ich hiemit meinen herzlichen Dank ausspreche für die Freundlichkeit, mit welcher er während seines Aufenthaltes in Paris, London und Italien wiederholt Nachforschungen im Interesse meiner Arbeit anstellte und hiemit das bei meinen früheren Reisen an den betreffenden Orten gesammelte Material ergänzte.

[65]) Auch an einigen der anderen unter den Copieen befindlichen Darstellungen fielen mir byzantinische Anklänge auf, so die liegende Maria in der Geburtsscene; die Gesammtanordnung bei der Auferweckung des Lazarus mit den am Boden liegenden Schwestern und dem Manne, der einen Streifen der Leichenumhüllung des Lazarus hält und sich durch das vor die Nase gehaltene Gewand vor dem Modergeruche schützt; die beiden dicht hinter einander knieenden Christusgestalten in dem Gethsemane-Bilde.

wunderbaren Speisungen mit wenigen Fischen und Broden, welche als Hinweise auf das Abendmahl betrachtet wurden. In byzantinischen Denkmälern wahrscheinlich des 5. Jahrhunderts — S. Apollinare nuovo, Elfenbeindeckel in Mailand — fanden wir sodann das Abendmahl selbst dargestellt. Hier aber schien noch kein ganz bestimmter Moment aus dem Verlaufe dieses Ereignisses hervorgehoben zu sein. Nur durch den Fisch auf der Tafel wird auf die mystische Bedeutung dieses Mahles hingewiesen. Bald aber bemächtigte sich die Kunst der in diesem Ereignisse liegenden dramatischen Momente, die dasselbe ja zugleich auch vor Allem denkwürdig machten: der Ankündigung des



Fig. 25.

Verrathes — Codex von Rossano — und der Einsetzung des Gedächtnissmahles, verbunden mit der Ankündigung des Verrathes — Petersburger Codex. Bald werden wir sehen, wie die Einsetzung des Gedächtnissmahles auch noch in anderer Weise in den rituellen Darstellungen gegeben wurde.

Der formale Zusammenhang mit der altchristlichen Kunst ergiebt sich ohne Weiteres bei einem Vergleiche der bisher besprochenen byzantinischen Abendmahlsbilder mit jenen Mahlesdarstellungen der altchristlichen Epoche, in denen die Speisenden im Halbkreise gelagert sind.

Das Schema aller dieser Bilder findet sich aber bereits in der heidnisch-römischen Kunst, wie ein Blick auf das pompejanische Gemälde, das wir hier (Fig. 25) nach Niccolini mittheilen [66]), oder auch auf die Mahlesdarstellung der Sammlung Campana im Louvre [67]) ergiebt.

[66]) Niccolini, Le case ed i monumenti di Pompei, Descriz. generale, Tav. III. — Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens Nr. 1481.

[67]) Vergl. Cataloghi del Museo Campana, classe VI, p. 5, Nr. 7. Abbildung: Campana, Illustrazione di due sepolcri romani del secolo di Augusto. Roma 1841, T. XIV A.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XVIII.

Venedig.

Museo civico [1]).

Der im ersten Saal, Schrank 16, unter Glas ausgestellte Band I. enthält neben vielen späteren Kupferstichen unter Nr. 225—226 nur die folgenden zwei in den Rahmen dieser Arbeit gehörigen Blätter.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Anbetung der Könige. B. 6. Fragment eines geringen Abdrucks.

(1a.) St. Antonius von Dämonen gepeinigt. Radirte gegenseitige Copie nach B. 47 mit Dürer's Monogramm unten links und dem Monogramm 1580 AH auf einem Täfelchen unten rechts. Unten in der Mitte der Name: S. ANTHONIVS. 300 : 229 mm. Einf. Nagler, Monogr. I. Nr. 1332. Der Stich findet sich auch in Berlin und ein Gegendruck in Oxford. Heller [2]) und Brulliot [3]) halten die Copie für modern und das Monogramm in betrügerischer Absicht aufgesetzt. Nagler's Angabe, dass Heinecken diesen Stich in den Neuen Nachrichten (I. p. 433) für alt hält, während er wahrscheinlich dem 18. Jahrhundert angehöre, beruht auf einem Irrthum. Heinecken erwähnt a. a. O. nur die Copie von Raphael Mey. Dass letztere die Vorlage für den Copisten mit dem Monogramm A T gebildet habe, wie Nagler [4]) sagt, ist ganz

---

[1]) Die Sammlung Moschini im Seminario Patriarcale enthält laut freundlicher Mittheilung des Directors des Dogen-Palastes Cav. Com. Nicolò Barozzi meist Porträts und Aehnliches.

[2]) Dürer Nr. 2551.

[3]) Dict. I. Nr. 66.

[4]) Vergl. auch den Kat. Meyer-Hildburghausen (Leipzig 1858) Nr. 59, der die Aftercopie wohl irriger Weise einem modernen Stecher zuschreibt.

richtig. Die Radirung scheint noch dem 16. Jahrhundert anzugehören und unterscheidet sich — von der Technik abgesehen — namentlich dadurch von Raphael Mey's gestochener Copie, dass die Schriftzeile über der Darstellung wie die Verse unter derselben fehlen, ebenso der lateinische Spruch unten rechts. Der Name des Heiligen steht nicht über seiner Klause, sondern, wie erwähnt, im Unterrand des Blattes.

XIX.
Bassano.
Museo civico[5]).

Diese, namentlich was die Vertretung der italienischen Stecher betrifft, ausserordentlich reiche Sammlung wurde im Jahre 1849 vom Grafen Giov. Battista Remondini der Stadt geschenkt und bildet heute, als Raccolta Remondiniana nach ihrem Stifter benannt, einen der werthvollsten Bestandtheile des Museums. Die Blätter sind sämmtlich fest aufgezogen, so dass man die Wasserzeichen nicht feststellen kann. Die hinter der Ordnungszahl in Klammern beigefügten Nummern beziehen sich auf das Inventar vom October 1867.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. (2191.) Der Engel Gabriel. B. 1.*
2. (2192.) Die hl. Jungfrau. B. 2.*
3. (2195.) Die Geburt Christi. B. 4.
4. (2196.) Die Anbetung der Könige. B. 6.*** I.
5. (2186.) Die Flucht nach Aegypten. B. 7.

6—17. (2204.) Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. 9—20. Geringe Abdrücke, nur B. 16*, B. 10, 12 und 18**, B. 11.***

18. (2203.) Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25.
19. (2193.) Die Madonna mit dem Apfel. B. 28.**
20. (2197.) Der Tod Mariä. B. 33. I.
21. (2202.) St. Bartholomäus. B. 39 aus der Apostelfolge B. 34—45.
22. (2209.) St. Paulus. B. 45 aus derselben Folge, unten verschnitten und ohne Monogramm. Der Stich wird daher irrthümlich unter den Copien von Israhel van Meckenem als B. 63 aufbewahrt. Vergl. Nr. 23—25.

23.* (2209.) St. Jacobus major. Gegenseitige Copie nach B. 36. 88 : 53 mm. Bl. Unbeschrieben. Der Stich ist an folgenden Merkmalen zu erkennen: Ueber der linken Schulter des Apostels geht in der Richtung des Knopfes auf seinem Pilgerstab ein nach links geneigter Kratzer. Ein zweiter, fast horizontaler, schneidet den rechten Fuss, und zu beiden Seiten bemerkt

---

[5]) Vergl. über diese Sammlung den Artikel von Alfredo Melani in der Chronik für vervielfältigende Kunst I. (1888) p. 109. Auch T. Roberti bespricht in der Zeitschrift Arte e Storia VII. (1888) p. 268 ein grosses Clair-Obscur: Die Beweinung Christi (Di un incisione assai rara di Andrea Andreani), welches sich auch in Berlin und Florenz (Uffizien) befindet.

man in einer Entfernung von 43½ mm. zwei sehr zarte Verticallinien. Die Copie hat technisch viel Aehnlichkeit mit jener vom Monogrammisten W ᴬ H, ist aber nicht mit derselben identisch.

24.* (2209.) St. Philippus. Gegenseitige Copie nach B. 38. 85 : 53 mm. Bl. Unbeschrieben. Zu erkennen an folgenden Merkmalen: Unten links neben dem Gewand des Apostels laufen zwei stark nach links geneigte Kratzer, auch rechts bemerkt man mehrere. Ganz unten rechts durchschneidet ein kleiner horizontaler Strich der Bodenschraffirung den Kreuzstab. Sehr harte Arbeit, wahrscheinlich aus derselben Folge wie die gegenseitige Copie nach dem Paulus B. 45 in Dresden. Ob der Stich mit einer im Katalog Zettler etc. (München 1873) I. Nr. 1636 erwähnten gegenseitigen Copie des Philippus (87 : 51 mm.) identisch sei, vermag ich nicht zu sagen, da mir über den Verbleib derselben nichts bekannt ist.

25.* (2209.) St. Simon. Gegenseitige Copie nach B. 43. Die Säge hat 14 Doppelzähne (im Original 17). 89 : 53 mm. Bl. Unbeschrieben. Kennzeichen dieser Copie, welche nicht, wie man glauben könnte, mit der vom Monogrammisten W ᴬ H identisch ist, sind folgende: Oben durchschneidet ein verticaler Strich von der Schraffirung auf der Säge die rechte Hand des Apostels, und am Griff geht der untere Contour ein wenig über den oberen hinaus.

Die drei Copien Nr. 23—25 werden mit dem verschnittenen Original Nr. 22 in Bassano irrthümlich unter Meckenem als B. 54, 56, 61 und 63 aufbewahrt. Von Israhel's Copien ist aber thatsächlich nur der Thomas, B. 62, vorhanden.

26. (2200.) St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. (Eingerahmt.)

27. (2199.) Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. I. Etat.

28. (2201.) Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.***

29. (2187.) Der Adler des Johannes. B. 76. aus der Folge der Evangelistensymbole B. 73—76.

30. (2194.) Der Auszug zum Markte. B. 88.

31. (2190.) Wappenschild mit dem Einhorn, von einer Dame gehalten. B. 97.*** Abdruck mit breitem Rande.

32. (2188.) Wappenschild mit dem Flug, von einem Bauern gehalten. B. 102.*** Abdruck mit breitem Rande, bei dem unten rechts noch der Stichelglitscher an der Kreiseinfassung sichtbar ist.

33. (2189.) Wappenschild mit dem Hirsch, gehalten von einem wilden Mann. B. 104.*

Monogrammist AG

34—45. (2205.) Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20. und 378. 9—20. I. Etat.

46—47. (2205.) Christus vor Pilatus B. 6. und Die Dornenkrönung B. 8. aus derselben Folge. III. Etat.

48. (2198.) Der Tod Mariä. B. VI. 351. 17. Repertorium IX. 10. 24. und 379. 24. nach Schongauer.

Monogrammist W ✠ H

49. (2206.) Die Kreuztragung. II. Etat mit der Chiffre A G. B. VI. 350. 15. Repertorium IX. 14. 10. und 380. 10. nach Schongauer. Vergl. Lehrs, Wenzel von Olmütz Nr. 98.

Wenzel von Olmütz.

50. (2316.) Hercules. B. VI. 339. 53. Lehrs 73. nach Dürer. Alter Abdruck, aber ziemlich schwach und verschnitten, so dass die Chiffre fehlt.

Meister M Z

51. (2212.) Die Madonna am Brunnen. B. 2.

52. (2213.) Das Turnier. B. 14.**

53. (2214.) Die Frau mit der Eule. B. 21.*

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister IAM von Zwolle.

54. (2185.) Die Gefangennahme Christi. B. VI. 92. 4. Sehr schöner Abdruck, bei dem jedoch die Bezeichnung oben und unten abgeschnitten ist.

Meister FVB

55. (2183.) St. Christoph. P. II. 188. 46. Von diesem unbezeichneten Blatt waren bisher nur zwei Exemplare in Frankfurt a. M. und London bekannt. Ersteres scheint oben verschnitten und die Einfassung dort ergänzt. Letzteres ist ringsum verschnitten. Da auch in Bassano die Einfassung nicht sichtbar ist (der Abdruck misst 201 : 159 mm. Bl.), so wäre es nicht unmöglich, dass die Chiffre wie bei anderen Stichen des Meisters unten ausserhalb der Einfassung stand und nur abgeschnitten wurde.

Israhel van Meckenem.

56. (2211.) Christus wird dem Volke gezeigt. B. 16. Blatt 7 aus der Passion B. 10—21.

57. (2209.) St. Thomas. B. 62. Blatt 12 aus der Apostelfolge B. 51—63. nach Schongauer. Vergl. oben Nr. 22—25.

58. (2208.) Die zweite der thörichten Jungfrauen. B. 164. Blatt 7 aus der Folge B. 158—167. nach Schongauer.

59. (2207.) Der Besuch bei der Spinnerin. B. 183.

60. (2209.) Der Greif. B. 193. nach Schongauer.

C. Anonyme Meister.

61.* (2184.) Die Gefangennahme. Der Heiland, etwas gegen rechts gewendet und das Haupt auf die rechte Schulter neigend, wird von dem rechts hinter ihm stehenden Judas, der den Beutel in der Linken hält, geküsst. Ein Scherge zur Rechten bindet seinen Arm, ein zweiter Gepanzerter, vom Rücken gesehen, links im Vordergrunde fasst ihn am rechten Arm und zieht seinen Krummsäbel, den er an der rechten Seite trägt. Ein dritter Knecht mit einer

Laterne zerrt ihn schreiend an den Haaren, und ein vierter mit einer Fackel erhebt die rechte Hand zum Schlage. Dahinter drängt die Menge mit Schwertern, Knütteln, Gabeln, Fahne, Hellebarde, Fackeln und Lanzen nach. Von den zahlreichen Köpfen sieht man nur sieben Gesichter. — Rechts im Vordergrunde haut Petrus dem mit seiner Laterne am Boden liegenden Malchus, den er mit der Linken am Schopf fasst, das Ohr ab, welches Christus bereits in der linken Hand hält. Links davor liegt die Fackel des Knechtes. — Auf der rechten Seite führt weiter hinten ein Brett über den Bach Kidron. Jenseit desselben sieht man Christus (hier mit Strahlenkreuz-Nimbus) nach links gewendet im Gebet vor dem Oelberg, auf dem der Kelch mit der Hostie steht. Vor ihm schlummern die drei Jünger mit Scheibennimben: links Jacobus, rechts Petrus und Johannes. Neben Petrus liegt sein Schwert. Dahinter dringen die Schergen, von Judas geführt, durch's Thor in den Garten. Links in der Ferne die Mauern und Thürme von Jerusalem. 284 : 210 mm. Einf. Unbeschrieben.

Dieser Stich gehört als zweites Blatt in die Passionsfolge P. II. 217. 56—58. Repertorium XI. 62. 132—133, von welcher bisher vier Blätter mit je zwei zu einer Darstellung vereinigten Passionsscenen bekannt waren. Ich sprach im Repertorium a. a. O. die Vermuthung aus, dass nur noch ein Blatt an der Folge fehle, welches die Gefangennahme und Geisselung enthielt. Das Blatt in Bassano zeigt aber als Nebenscene das Gebet am Oelberg, und so muss die Folge wohl aus sechs Blättern bestanden haben, so dass nunmehr noch das dritte: Dornenkrönung und Geisselung enthaltend, fehlt.

XX.
Ravenna.
Biblioteca Classense.

Ueber die in dieser altberühmten Bibliothek aufbewahrten, aus Handschriften gelösten Bilddrucke, meist italienische Holzschnitte des 15. Jahrhunderts, habe ich bereits im Archivio storico dell' Arte [6]) ausführlich berichtet. Sie sind jetzt grösstentheils, zwischen je zwei Glasplatten geklebt, in den Schränken der Bibliothek aufgehängt und stammen aus einer Handschrift des 15. Jahrhunderts: »Consilia et Allegaciones Diversarum juris consultarum.« 138.—6.—A. I—IV. und B. I—II. Einige, die sich nicht ohne Verletzung des Manuscriptes ablösen liessen, kleben noch darin. Um hier nur noch der deutschen Blätter zu gedenken, nenne ich von den letzteren ein im II. Band der Handschrift befindliches sehr grosses Schrotblatt mit St. Rochus, das Martyrium des Kindes Simon (silhouettirter [7]) Holzschnitt) und das Abendmahl, einen grossen Holzschnitt; von den unter Glas ausgestellten: S. Catharina auf dem überwundenen Maxentius stehend (Holzschnitt) und das jüngste Gericht

---

[6]) Una nuova incisione in rame del Maestro alle Banderuole in Ravenna. Vol. I. (1888) p. 444 und II. (1889) p. 165.

[7]) Nicht »a semplice contorno«, wie die ungenaue Uebersetzung im Archivio lautet.

(blassbrauner Reiberdruck um 1460). Von Stichen, die in den Rahmen dieser Arbeit gehören, findet sich nur ein Blatt vom

Meister mit den Bandrollen.

1.* Die säugende Madonna. Archivio storico I. (1888) p. 444 und II. (1889) p. 165 [8]). Hochätzung in halber Originalgrösse ebenda p. 445 [9]).

Dass diesem Stich höchst wahrscheinlich ein italienisches Urbild zu Grunde liegt, habe ich bereits hervorgehoben. Nicht nur Haltung und Typen sprechen dafür, sondern auch das lange Hemd des Jesuskindes, die Verschnürung des Kleides der Maria und ihr über den Kopf gezogener Mantel, costümliche Eigenthümlichkeiten, die wir in Deutschland nur aus den Darstellungen der Lucas-Madonna in Rom und den Bildern der schönen Maria von Regensburg kennen. Gehen doch diese gleichfalls auf italienische Vorbilder zurück.

Der Stich ist, mit Schonung der unleserlichen Schrift zu beiden Seiten des Nimbus, oval ausgeschnitten. Wahrscheinlich war die Madonna in ganzer Figur dargestellt (jetzt ist es nur ein Kniestück), denn ein Loch unter dem linken Arm ist mit einem Stück vom Untertheil des Gewandes aus demselben Stich geflickt. Das Blatt wurde dann auf anderes Papier geklebt, dessen geschwärzter Grund die Schrift überdeckt, so dass sie nicht mehr zu entziffern ist.

XXI.
Florenz.

a. R. Galleria degli Uffizi.

Die wenigen noch dem 15. Jahrhundert angehörigen deutschen Stiche der Sammlung sind an der Südseite des nach dem Palazzo Pitti führenden Verbindungsganges ausgestellt.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Flucht nach Egypten. B. 7.** Photographie von Niccolò Torrini, Nr. 53. (Rahmen 236. Nr. 1.)

2—9. Die Passion. Acht Blatt aus der Folge B. 9—20. (Rahmen 235. Nr. 2—9.)

2. Die Gefangennahme. B. 10.
3. Christus vor Annas. B. 11.
4. Die Geisselung. B. 12.
5. Christus vor Pilatus. B. 14.**
6. Die Kreuztragung. B. 16.

---

8) Der Beschreibung a. a. O. ist nur hinzuzufügen, dass das Wort maia rechts vom Nimbus der Madonna steht, nicht »sul lato sinistro«, wie im Archivio irrig angegeben.

9) Die Reproduction ist sehr mangelhaft, schon der starken Verkleinerung wegen. Von der Schrift zu beiden Seiten des Nimbus und der Flammenglorie ist nichts zu erkennen.

7. Christus am Kreuz. B. 17.
8. Die Grablegung. B. 18.
9. Die Auferstehung. B. 20.

10. Die Kreuztragung. B. 21.*** Photographie von Torrini, Nr. 37. (Rahmen 236. Nr. 21.)

11. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47. Photographie von Torrini, Nr. 36. Ringsum verschnitten und defect, das Monogramm eingezeichnet. (Rahmen 236. Nr. 22.)

12. Eine der thörichten Jungfrauen in Halbfigur. B. 87.*** (Rahmen 235. Nr. 23.)

Meister /\3

13. Das Liebespaar. B. 16.** (Rahmen 242. Nr. 27.)

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister B ♁ R

14. Die Anbetung der Könige. B. VI. 394. 1. P. II. 148. 1. Dieser seltene Stich findet sich noch in Berlin, Wien (Albertina) und Wolfegg. Vergl. Repertorium XI. 59. 107. (Rahmen 241. Nr. 533.)

Israhel van Meckenem.

15. SS. Maria Aegyptiaca und Maria Magdalena. B. 130.*** P. 130. I. Etat vor den Versen. Vergl. Zeitschr. f. chr. Kunst III. (1890) Sp. 390. Lichtdruck im Kat. Coppenrath I. (Leipzig 1889.) (Rahmen 242. Nr. 25.)

16. Der Lautenschläger und die Sängerin. B. 174.* I. Etat. (Rahmen 242. Nr. 26.)

---

b. Biblioteca Marucelliana [10]).

Alle Blätter sind im Klebeband fest aufgelegt, so dass man die Wasserzeichen nicht erkennen kann. Wie ich hörte, ist die Sammlung arg bestohlen.

A. Oberdeutsche Meister.

Martin Schongauer.

1. Die Verkündigung. B. 3.*
2. Die Geburt Christi. B. 4.*
3. Die Anbetung der Könige. B. 6. I.
4. Die Flucht nach Egypten. B. 7.**

5—12. Die Passion. Acht Blatt aus der Folge B. 9—20.

5. Das Gebet am Oelberg. B. 9.*
6. Die Gefangennahme. B. 10.**
7. Christus vor Annas. B. 11.**

---

[10]) Ueber eine Copie nach Dürer's Verlorenem Sohn mit undeutlich aufgestempeltem W in dieser Sammlung vergl. Lehrs, Wenzel v. Olmütz (Dresden 1889) p. 30.

8. Die Geisselung. B. 12.**
9. Die Dornenkrönung. B. 13.
10. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.***
11. Die Kreuztragung. B. 16.
12. Christus am Kreuz. B. 17.*

13. Die Kreuztragung. B. 21.
14. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. W. p mit Blume.
15. Der Tod Mariä. B. 33.* I.
16. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.
17. St. Stephan. B. 49.
18. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.*
19. Das segnende Jesuskind. B. 67.

(19a.) Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Runde italienische Copie. Die drei Figuren stehen hinter einem Sarkophag, an welchem vorn das Schweisstuch hängt. 157 mm. Durchmesser. Pl. P. V. 56. 2.

Der Stich, hier dem Robetta zugeschrieben, wird von Passavant für den Meister Gherardo in Anspruch genommen. Die Arbeit ist jedenfalls italienisch, wofür auch das Motiv des vorn am Sarkophag hängenden Schweisstuches spricht. Dasselbe kommt in dieser Weise mehrfach auf italienischen Bildern vor, z. B. auf der Predella der Verkündigung von Botticelli in den Uffizien (Nr. 1316). Ein Exemplar findet sich auch in Bologna [11]).

Zani (Enciclop. II. 7. p. 248) führt das Blatt als anonyme Arbeit der venezianischen Schule auf. Er sah es in der Sammlung Bianconi zu Mailand, wo es keinem Geringeren als Mantegna zugeschrieben wurde, und vermuthet, dass es von da an Storck und del Maino in Mailand oder später nach London gekommen sei. Danach handelt es sich wohl um dasselbe Exemplar, welches 1824 auf der Auction Sykes für 5 £ 5 sh. an Ottley und 1837 auf der Auction Ottley für 2 £ 8 sh. an White verkauft wurde, um schliesslich in das British Museum zu gelangen, wo es Passavant fand. Ein vierter Abdruck trug 1875 auf der Auction Galichon in Paris 100 fr.

Passavant scheint die Abhängigkeit des Stiches von Schongauer's Schmerzensmann nicht erkannt zu haben, obwohl er schon im Katalog Ottley (Nr. 1843) und später bei Galichon (Nr. 339) als Copie nach Schongauer aufgeführt und dem Gherardo zugeschrieben wird.

20. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.

21. Die Fünfte der thörichten Jungfrauen. B. 86.*** Blatt 10 aus der Folge B. 77—86. Etwas verschnitten.

22. Der Greif. B. 93.

23. Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn von einem Türken gehalten. B. 101.**

24. Wappenschild mit dem Hirsch, gehalten von einem wilden Mann. B. 104.**

---

[11]) Fasc. 28° der Stampe staccate.

Meister M Z

25. Salomos Götzendienst. B. 1.
26. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 3.**
27. Das Martyrium der hl. Katharina. B. 8.*
28. Das Martyrium der hl. Barbara. B. 9.*
29. Das Liebespaar. B. 16.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Israhel van Meckenem.

30. Die Geburt Christi. B. 6. nach Schongauer. III. Etat.
31. SS. Bartholomäus und Philippus. B. 82. Blatt 4 aus der Folge B. 79—84.
32. Wappen mit einem Löwen. B. 195.

---

c. Biblioteca Riccardiana [12].

Unter den Handschriften dieser reichen Bibliothek befindet sich ein vormals dem Francesco di Nicholo di Teri di Lorenzo Teri Fiorentino gehöriger Sammelband (Cod. 1052), mit dem Credo Dante's, der Legende der hl. Cäcilie und Betrachtungen über das Leben Christi. Dieser Codex, welchem sechs blattgrosse eingeklebte Kupferstiche des 15. Jahrhunderts eine hervorragende Bedeutung verleihen, wurde für die Kenntniss der Fachgenossen zuerst 1850 von Harzen entdeckt, der aber leider nichts darüber publicirte, sondern sich nur in einem ebenfalls in der Riccardiana aufbewahrten handschriftlichen Bericht vom 20. März 1850 dahin äussert: die sechs eingeklebten Stiche rührten von einer Hand her und zwar von der des seit Duchesne sogen. »Meisters mit den Bandrollen«, der etwas später als um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Frankreich oder Burgund gearbeitet habe, und von dem kürzlich zwei Blätter in dem alten Einbanddeckel des »Miroir de l'âme« auf der Königl. Bibliothek im Haag gefunden wurden. Diese Handschrift rührt von Jean Miellot, dem Schreiber des Herzogs Philipp von Burgund her, von welchem ein anderer Codex in derselben Bibliothek das Datum 1457 trägt.

---

[12]) Die Biblioteca Laurenziana besitzt keine deutschen Stiche. In einer Ausgabe von Dante's Göttlicher Comödie (Strozz. 148) ist indess ein florentinischer Kupferstich des 15. Jahrhunderts eingeklebt. Es ist die Darstellung Dante's als Dichter der Göttlichen Comödie neben der Stadt Florenz stehend. P. V. 43. 101. Vergl. die Publication der Internationalen Chalcographischen Gesellschaft, Jahrgang 1889, wo der Stich nach dem Abdruck der Wiener Hofbibliothek unter Nr. 7 reproducirt ist. Das Florentiner Exemplar ist colorirt und trägt handschriftlich die Bezeichnung »Pellegrino di San Daniele.«

In der Biblioteca Nationale fand ich nur ein Schrotblatt: St. Hieronymus nach links gewendet, am Lesepult im Zimmer sitzend, zieht mit der Linken dem Löwen den Dorn aus der linken Tatze. Eine Wolkenbordüre mit den Evangelistensymbolen in den vier Eck-Medaillons umgiebt die Darstellung. 238 : 178 mm. Einf. mit der Bordüre. Das Blatt klebt im Vorderdeckel einer Handschrift des 15. Jahrhunderts: F. Simon de Cascia, della Vita Cristiana II. IV. 51.

Den wesentlichsten Inhalt jenes Harzen'schen Schriftstückes in der Riccardiana druckte C. Frey in einer Anmerkung seines Buches über die Loggia dei Lanzi [13]) ab. Aus Unkenntniss des Gegenstandes liess er jedoch den wichtigsten Punkt, dass Harzen die Stiche dem Meister mit den Bandrollen zuschreibt, unerwähnt, von anderen Ungenauigkeiten ganz zu geschweigen. Leider verliess ich mich in meiner Schrift: »Der Meister mit den Bandrollen« p. 15 auf Frey's Wiedergabe des Harzen'schen Berichtes und erkenne erst jetzt die Unzuverlässigkeit derselben, wo mir eine genaue Abschrift des Documentes vorliegt [14]). Ich folgte a. a. O. der Zuweisung aller sechs Blätter an einen Künstler, da mir damals nur eine Heliogravüre der Madonna Nr. 2, nicht aber der Florentiner Codex aus eigener Anschauung bekannt war [15]).

Dass Nr. 5 »Der Baum des Lebens« wahrscheinlich von anderer Hand sei, hatte mir schon früher Dr. P. Jessen mitgetheilt, dem ich überdies Skizzen aller sechs Blätter verdanke. Die Autopsie bestätigte dies Urtheil vollkommen. Aber auch die unbeschriebene Verkündigung auf Fol. 4 recto des Riccardiana-Codex (in meiner Schrift a. a. O. unter Nr. 2 nach Harzen und Frey dem Meister mit den Bandrollen zugewiesen) kann nicht einmal als deutsche oder niederländische Arbeit angesprochen werden, sondern ist offenbar italienischer, wahrscheinlich florentinischer Herkunft. Nicht nur die technische Behandlung mit ungemein zarten Querschraffirungen, sondern auch die grosse Delikatesse der Zeichnung, die feine Empfindung in der Pose des knieenden Engels, endlich das Antlitz Christi auf den fünf für die frühen italienischen Stecher so charakteristischen, den Nordländern fremden horizontalen Wölkchen beweisen es [16]).

Um nun auf die übrigen Stiche des Codex 1052 zurückzukommen, so sind dies die folgenden:

Meister mit den Bandrollen.

1.* (Fol. 3 recto.) Die Vermählung Mariae. In der Mitte des gewölbten Tempels steht der Hohepriester mit Mitra und Inful auf dem bartlosen Haupte und legt die Hände von Maria und Joseph in einander. Erstere rechts stehend,

---

[13]) Die Loggia dei Lanzi p. 96—97. Anm.

[14]) Der mit »E. H.« unterzeichnete Bericht: »Notizie attorno alcune stampe nella Biblioteca Riccardiana« findet sich im Cod. 3243: »Illustrazioni di vari Codici Riccardiani«. Eine genaue Abschrift verdanke ich der Güte des Fräulein Mathilde Jacobson in Florenz.

[15]) Erst ganz neuerdings erfahre ich durch einen Zufall, dass der bekannte Sammler Eugène Piot alle sechs Stiche bereits im Jahre 1859 für die französische Regierung durch Alinari photographiren liess. Die Blätter sind eigentlich »fuor di commercio«, aber doch noch heute von Alinari zu beziehen, und es bleibt nur merkwürdig, dass sie zur Zeit der Entdeckung der berühmten Madonna von 1451 keinem Fachmann zu Gesicht kamen, der sich mit der Echtheitsfrage der Jahreszahl beschäftigte.

[16]) Photographie von Alinari, Nr. 291.

trägt eine Krone auf dem langen Haar und hebt mit der Linken ihr Kleid, Letzterer mit spärlichem Haar und kurzem Bart steht links und hält in der Linken den Stab, an dem eine Rose blüht. Hinter ihm links bemerkt man die vier anderen Freier, jugendlich bartlos und mit kurzen Röcken. Einer von ihnen ist ganz vom Rücken gesehen, zwei andere halten ihre dürren Stäbe. Der Vorderste trägt Trippen an den Füssen und einen Dolch am Gürtel. Hinter Maria stehen rechts noch zwei Tempeljungfrauen, die Vorderste mit Turban und Rissentuch, die andere in langen Haaren, und zwei Engel. Den Hintergrund bildet ein mit Lilien gemusterter Teppich, den drei kleinere Engel schwebend halten. Nur Maria hat einen Scheibennimbus mit punktirtem Doppelrand. Die Darstellung umrahmt ein Portal mit zwei nur zum Theil sichtbaren Säulen, die das Kreuzgewölbe tragen. Der Fussboden ist schwarz und weiss gemustert. Einfassungslinie. 216 : 160 mm. Einf. 220 : 165 mm. Pl. Unbeschrieben. Vergl. Frey, Die Loggia dei Lanzi p. 96—97 Anm. und Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 15 Nr. 1 und 21. 16. Photographie von Alinari Nr. 292.

Vielleicht liegt der Composition ein italienisches Original zu Grunde.

2. (Fol. 5 recto.) Die Madonna mit dem schreibenden Kinde auf der Mondsichel, von zwölf Engeln umgeben. Naumann's Archiv IV. 1. (Passavant.) P. I. p. 201. und II. 7. 1. Nagler, Monogr. IV. 2723. Weig. u. Zest. II. 335. 406. Willshire, Introduction p. 287. Willshire, Cat. I. p. 31. und II. 137. H. 2. Dutuit, Manuel I. p. 3. Lehrs, Spielkarten p. 8. Anm. 1. Frey, Die Loggia dei Lanzi p. 96. Anm. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 13. Repertorium X. p. 135. (W. Schmidt.) Chronik f. vervielf. K. I. (1888.) p. 3. (Lehrs.)

Nachstich von J. C. Loedel in Naumann's Archiv IV. vor p. 1., bei Weig. und Zest. II. vor p. 335., im Auctionskatalog der Weigeliana vor p. 205 und bei Otte, Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie I. vor 587. Hochätzung danach bei A. Schultz, Kunst und Kunstgeschichte II. p. 210. Fig. 84 und in dessen Einführung in das Studium der neueren Kunstgeschichte p. 510. Fig. 337. Lichtdruck nach einem Ausschnitt bei Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen Taf. V. Fig. 14. sämmtlich nach dem Abdruck der Weigeliana. Photographie von Alinari Nr. 293. Heliogravüre bei v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes nach dem Florentiner Abdruck.

Das Exemplar der Riccardiana ist besser erhalten als das auf der linken Seite und unten stark verschnittene der Sammlung Weigel und Felix. Der Plattenrand (222 : 167 mm.) ist voll erhalten, und der Druck von blaugrauer Farbe zwar nicht besonders schön, aber doch kräftiger als der des Abdrucks mit der falschen Jahreszahl 1451. Letzterer, noch im Jahr 1872 von Eugen Felix für 3950 Thlr. erworben, irrt seit 1885 im Kunsthandel umher. Im October 1889 tauchte er in New-York auf, ohne indess auch in der neuen Welt einen Käufer finden zu können.

Wilhelm Schmidt bestätigte seinerzeit im Repertorium meine Zuschreibung des Stiches an den Bandrollen-Meister, meinte aber, dass derselbe für seine Madonna ein verlorenes Original des Spielkarten-Meisters benutzt und nicht die Tauben-Krone und Hände von der Cyclamen-Dame entlehnt habe.

Die beiden Kronen stimmen seiner Ansicht nach nicht im Einzelnen genau überein, sondern mehr im allgemeinen Motiv, und da sich bei den einzelnen Künstlern die Motive zu wiederholen pflegen, werde der Spielkarten-Meister die Tauben-Krone auch nicht nur bei der Löwen- oder Cyclamen-Dame seines Kartenspiels angewendet haben.

Nachdem ich dieser Ansicht in der Chronik für vervielfältigende Kunst widersprochen und die meinige aufrecht erhalten hatte, fand ich einen, wie mir scheint, untrüglichen Beweis dafür, dass die Krone der Madonna nicht nach demselben Vorbild wie diese selbst, sondern nach der Spielkarte copirt sei, im Münchener Cabinet. Ein Schrotblatt [17]) daselbst zeigt nämlich die Madonna von der Gegenseite auf der abwärts gekehrten Mondsichel stehend, die mit einem Gesicht versehen ist, mit etwas veränderten Legenden, namentlich aber mit einer anderen Krone und anderem Nimbus. Es unterliegt somit wohl keinem Zweifel, dass beiden Blättern ein gemeinsames Original zu Grunde lag, und dass sich der Künstler des Münchener Schrotblattes genauer an die Vorlage hielt, während der Bandrollen-Meister, seiner compilatorischen Eigenart gemäss, die Krone anderswoher nahm.

3. (Fol. 6 recto.) Christus am Kreuz von vier Engeln umgeben. P. II. 15. 11. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen 15. 3. und 21. 3. Photographie von Alinari, Nr. 294. Ein zweites Exemplar befindet sich in Berlin. Nach dem bei beiden Abdrücken sichtbaren Plattenrand mass ich in Berlin 237 : 167 mm., in Florenz aber 219 : 182 mm. Da sich diese Differenzen nicht durch eine Verkleinerung der Platte erklären lassen, dürfte die Richtigkeit der in Florenz genommenen Maasse noch zu prüfen sein.

4. (Fol. 7 recto.) Die Kreuzabnahme. Hymans, Les commencements de la gravure aux Pays-Bas: Roger van der Weyden (Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie). Willshire, Cat. II. 145. H. 6. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 1. und 15. 2. Photographie von Alinari, Nr. 290. Heliogravüre bei Hymans a. a. O. und im Verzeichniss der Kupferstichsammlung in der Kunsthalle zu Hamburg vor p. 261. II. Et. von der ausgedruckten, grob retouchirten Platte. Von den am Kreuz beschäftigten Männern sind fast nur die Contouren übrig, die in der ganzen Darstellung verstärkt wurden. Auf den Rockfalten des breitbeinig dastehenden Nicodemus ist eine derbe Horizontalschraffirung hinzugefügt. Der Florentiner Abdruck hat wie der sehr frische I. Et. in Hamburg noch seinen vollen Plattenrand.

Unbekannter Meister.

5.* (Fol. 8 recto.) Der Baum des Lebens. Ein mit dem Vordertheil nach rechts gewendetes Schiff trägt als Mast den Baum des Lebens, in dessen Zweigen zwei Reihen geistlicher und weltlicher Würdenträger sitzen, alle nur mit dem Oberkörper sichtbar. In der Mitte der oberen Reihe sieht man den

---

[17]) Das Blatt stammt aus einer Handschrift der Staatsbibliothek (Clm. 588). Es misst 181 : 125 mm. Einf. und ist mit Gelb, Lackroth, Fleischfarbe und Mattgrün colorirt.

Segen spendenden Papst mit Kreuzstab und Tiara, rechts Cardinal und Bischof, links den Kaiser mit Scepter und Schwert und den Herzog mit der Sendelbinde. In der zweiten Reihe von links beginnend: zwei Fürsten, ein bärtiger Mann mit einer Kappe, ein Mönch und noch ein bärtiger Kopf. — Die Wurzeln des Baumes benagen links eine schwarze, rechts eine weisse Ratte (Nacht und Tag). Um den Stamm ist ein Seil geschlungen, das der vor dem Schiff im Sarg liegende Tod, in ein Leichentuch gehüllt, mit beiden Händen hält. Zu seinen Füssen bemerkt man im Wasser einen Korb, rechts zu Häupten die Sense. Ein Rahmen aus drei an den Ecken verbundenen Einfassungslinien umgibt die Darstellung. 202 : 157 mm. Einf. 241 : 176 mm. Pl. Unbeschrieben. Vergl. Frey, Die Loggia dei Lanzi p. 96—97 Anm. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 15. Photographie von Alinari, Nr. 295.

Wie bereits oben erwähnt, kann ich der Ansicht von Harzen und Frey, dass auch dieser Stich vom Meister mit den Bandrollen herrühre, nicht beistimmen. Die Arbeit ist zwar auch sehr mittelmässig, doch müsste, wenn sie wirklich vom Bandrollen-Meister herrühren sollte, die Platte total überarbeitet sein. In Einzelheiten erinnert das Blatt an den retouchirten Abdruck der Kreuzabnahme (Nr. 4), besonders durch die derben Punktirungen des Fleisches. Am besten ist noch das Schiff gestochen, während die Figuren im Baum mit plumpen Querschraffirungen sehr roh und flüchtig behandelt sind.

Ein Jugendbild des Lionardo?

Von **Franz Rieffel.**

Während von den grossen italienischen Meistern bisher Raphael den Mittelpunkt des Interesses und der Forschung eingenommen hat, scheint seit den letzten Jahren Lionardo ihm diese Stellung streitig machen zu wollen, vielleicht nicht nur darum, weil er jenen durch seine mächtige, tiefe, umfassende Persönlichkeit überragt, sondern auch weil er als Mensch und als Künstler problematischer, moderner ist. Leider, so lebhaft das Bestreben auftritt, das Wesen des Lionardo aus seinen Werken zu ergründen, so wenige sind ihrer. Die Behauptung eines hervorragenden Lionardo-Kenners, die zweifellosen Tafelbilder liessen sich an den Fingern einer Hand bequem aufzählen, muss schier wörtlich verstanden werden. Ist es also verwunderlich, dass Werken gegenüber, welche einzelne lionardeske Züge tragen, die Kritik ihrer berufsmässigen Unerbittlichkeit bisweilen vergisst und sich erweichen lässt, dass der Wunsch einer Gemäldegalerie, ein Bild und gar ein Jugendbild des Lionardo zu besitzen, zum Vater des Gedankens wird?

Das ist, glaube ich, auch der Fall bei dem jüngsten Zuwachs des lionardischen Werkes, bei der Madonna der Münchener Pinakothek. Wenn ich bezüglich dieses Bildes, dessen Taufe bis jetzt bei den Kunstgelehrten nur Zustimmung erfahren hat [1], die Gründe für meine abweichende Ansicht hier darzulegen versuche, so will ich von vornherein einräumen, dass es wenigstens wissenschaftlich ein höchst interessantes Stück ist.

Aber ein Lionardo?

Wie durchaus fremd, wie unlionardesk ist schon der in schüchterner Geziertheit geneigte Kopf der Madonna. Lang, mit hoher breiter herausgewölbter Stirn, rundlichen Augen unter tief gesenkten Lidern, länglicher Nase, kleinem fleischigem, knospenhaft zugespitztem Mund erinnert er mehr an die

[1] W. Koopmann, Die Madonna mit der schönen Blumenvase. Repert. f. K. XIII (1890), p. 118—122. — H. de Geymüller, La vierge à l'oeillet, Gaz. des B.-Arts 1890. Augustheft, p. 97—104. — W. Lübke, Altes und Neues. Breslau 1891, p. 280—283. — (Als der Aufsatz in Druck gegeben wurde, waren Lermolieff's Kunstkrit. Studien, B. II, 1891, noch nicht erschienen; nunmehr vergl. daselbst p. 353—355.)

Madonnen der vlaemischen und kölnischen Schule als an Lionardo's Typen. Auch von denen zeitgenössischer italienischer Meister weicht er ab. Man vergleiche ihn z. B. mit den Typen der von W. Bode dem Verrocchio und seiner Werkstatt zugeschriebenen Gruppe. Besonders lehrreich ist die Vergleichung mit der Kopfbildung auf der in der Gaz. des B.-Arts publicirten Zeichnung des Dresdener Cabinetts [2]) (»Lionardo«). Wenn diese auch von einer anderen Hand ist, so liegt sie doch dem Münchener Bild sicherlich zu Grunde; wie auffallend eben darum die Verschiedenheit des Typus, der Rasse — um es gerade heraus zu sagen — in diesen beiden Madonnenköpfen.

Auch der Kopf des Christuskindes mit dem sentimentalen, himmelnden Blick ist unlionardisch. Lionardo bildet die Kinder, auch die heiligen, stets kindlich und naiv. (Siehe die Madonna in der Grotte, die Madonna mit der hl. Anna, beide in Paris, und den Carton in London, sowie seine Kinderstudien). Die ein wenig an den Bambino di bronzo gemahnende Kopf- und Körperform kommt weniger auf die Art des Lionardo, als etwa die des Lorenzo di Credi hinaus; man beachte z. B. die übermässig tief einschneidenden Fettfalten, die Hängebacken.

Gegen Lionardo zeugen ferner die harten leblosen Finger der Madonna mit den stark angeschwollenen Gelenken [3]) und das Ohr des Kindes; nicht minder die ungeschickte Verkürzung des rechten Fusses, die fehlerhafte Zeichnung des linken Armes.

Die ganz verwirrt angeordnete Gewandung der Madonna ist im einzelnen auch schwach motivirt; z. B. sind die Falten auf dem linken Busen ein Wunder von Unklarheit und Unbeholfenheit. Wie einfach und sicher ist dagegen der Faltenwurf auf der Dresdener Zeichnung. Sollte Lionardo denn in Bezug auf Empfindung für natürlichen Faltenwurf so sehr hinter sein Vorbild zurückgegangen sein, während er sich doch sonst allerorten durch die durchsichtige Motivirung und — wenn mir das Wort gestattet ist — durch die Logik seiner Gewandanordnung auszeichnet?

Auch die gesuchte und, wie ich wenigstens finde, kleinliche und nicht sehr geschmackvolle Haartracht steht einzig da; nur geringe Nachahmer des Verrocchio (vgl. P. Müller-Walde, Lionardo Abb. 6) haben diesen copirend ähnliches, aber besseres geleistet.

Der Vorgang ist auf dem Münchener Bild in ein Zimmer verlegt. Dass das Zimmer sich zu beiden Seiten der Madonna durch zwei Fenster auf die Landschaft öffnet, ist nichts ungewöhnliches. Die Anordnung vor einem Pfeiler, der nach beiden Seiten Fensteröffnungen hat, ist weder der italienischen,

---

[2]) P. 101. Lermolieff schreibt sie wohl mit Recht dem Verrocchio zu.

[3]) W. Koopmann kommt (p. 121) durch die Vergleichung mit der Handstudie in Windsor (abgebildet bei J. P. Richter, The literary works of Leonardo da Vinci I. XXXIII. — P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci, Abbild. 17) zu dem entgegengesetzten Schluss, wie ich glaube, nicht mit Recht. Denn die Handform auf dieser Studie weicht, wenn ich mich nicht täusche, von der Handform der Münchener Madonna erheblich ab.

noch der germanischen Kunst fremd. Sie findet sich beispielsweise bei Lorenzo di Credi (Rundbild der Madonna mit dem Kind und Johannes in der Borghese-Galerie zu Rom; Madonna zu Mainz), auf dem viel umstrittenen (übrigens ganz übermalten) Bild der Monaca zu Florenz, auf der Madonna Aldobrandini (Garvagh) des Raphael zu London, auf der Madonna Litta des Bernardino de' Conti zu St. Petersburg. Ungewöhnlich ist auf unserem Bild nur die Architektur der Fenster. Während dort die Fenster stets ungegliederte, breite, viereckige Ausschnitte mit oder ohne Bogenabschluss zeigen, schliesst hier die Fensternische zwar auch mit einem Bogen, aber innerhalb der Nische ist jedes Fenster durch ein schwächliches Säulchen noch einmal in zwei lange rundbogig geschlossene Oeffnungen getheilt. Inmitten des von dem Fenster- und den Nischenbogen eingegrenzten Lünettenfeldes befindet sich ein kreisrunder Ausschnitt. Die Fensternische bildet beiderseitig am unteren Ende eine Art von Sitzbank. Vergleicht man diese Gestaltung des Fenstermotivs mit dem auf den vorhin erwähnten Bildern des Lorenzo di Credi u. s. w., so wird man das Kleinliche und Spitzfindige des architektonischen Gedankens erkennen; es ist dabei von Bedeutung, dass in Folge der Zweitheilung des Fensters die bei der nordischen Kunst beliebtere verticale Linie die bei den südlichen Völkern vorherrschende horizontale zurückgedrängt hat. Dasselbe eigenartige Fenster wie auf dem Münchener Bild begegnet uns, soweit mir bekannt, noch auf dem früher Lionardo, jetzt Lorenzo di Credi getauften Dresdener Madonnenbild und auf dem sogen. »Lippo«[4]) der Galerie Colonna in Rom. Der Unterschied ist nur der, dass auf den zuletzt genannten Bildern sich bloss ein Fenster, nämlich auf der rechten Seite befindet und dass das Dresdener Bild die gekuppelten Rundbogen, aber nicht das Säulchen aufweist. Es sei mir gestattet, darauf hinzuweisen, dass die vlaemischen Maler besonders die Neigung haben, die hintere Wand des Innenraumes vermittelst zwei- oder mehrfach gekuppelter Fenster- oder Thüröffnungen zu durchbrechen und einen Ausblick auf die Landschaft zu bieten. (Vgl. z. B. die Madonna mit dem Stifter des Jan van Eyck zu Paris; die Madonna mit dem hl. Lukas des Roger van der Weyden zu München).

Die Landschaft des Münchener Bildes ist eine Alpengegend und zwar eine Ansicht von der Ebene aus, wie man sie im Mailändischen vor sich hat. Auf zwei Bildern des Lionardo finden sich gleichfalls Alpenlandschaften; beidemale verleihen erst sie, phantastisch und realistisch zugleich, wie nur Lionardo sie schauen und wiedergeben konnte, der Darstellung den ihr eigenen traumhaften Reiz einer weltfernen Oede. Beide Bilder, die Madonna mit der heiligen Anna und die Mona Lisa sind nach dem ersten Aufenthalt des Lionardo im mailändischen Gebiet entstanden. Wo hätte er auch während seiner frühen florentinischen Periode eine Alpenlandschaft kennen lernen sollen und nun gerade diese charakteristische lombardische Alpenlandschaft? Das Münchener Bild kann aber nur in die früheste florentinische Zeit gesetzt werden, wenn

---

[4]) Vergl. darüber Lermolieff, Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Leipzig, 1890, p. 115.

es von Lionardo sein soll[5]). Von dem Reiz der lionardischen Alpenansichten hat seine trockene, nüchterne Landschaft übrigens gar nichts; selbst wenn man sie nicht mit den erlebten, sondern den erdichteten Fels- und Berglandschaften des Lionardo zusammenhält (Madonna in der Grotte), ist sie immer noch weit weniger, als diese, naturwahr und empfunden.

Nun zu dem Blumenstrauss. Vergleichen wir ihn mit den zahlreichen echten Blumenstudien des Lionardo, mit dem blumigen Rasen der Madonna in der Grotte zu Paris, etwa auch mit den Blumensträussen auf Bildern seines Mitschülers Lorenzo (z. B. auf dem Rundbild der Borghese-Galerie, welches ja lang als das von Vasari erwähnte Gemälde des Lionardo galt, auf der Mainzer Madonna), so sehen wir, meine ich, sofort den Unterschied in dem Zug und in den Linien der Zeichnung; hier überall gerade und klar, dort unruhig, vibrirend, trüb. Der Blumenstrauss ist für mein Empfinden geradezu das Stilcompendium des Münchener Bildes und soll dem Gegenstand das vorzügliche Charakteristikum den Namen geben (a potiori fit denominatio), so würde die Münchener Madonna eher nach dem Blumenstrauss als nach der Blumenvase benannt zu werden verdienen.

Sie kann also nicht die von Vasari beschriebene Madonna des Lionardo mit der »caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro« sein.

Aber von wem ist sie, wenn Lionardo sie nicht gemalt hat? Darauf wage ich nicht eine bestimmte Antwort zu geben. Nur das scheint mir zweifellos, dass sie der Gruppe niederländisch-niederrheinischer Maler entstammt, die in Italien zu Anfang des 16. Jahrhunderts sich von den italienischen Meistern (in unserem Fall besonders von Verrocchio, Lionardo, Lorenzo di Credi) zum Theil nur anregen liessen, die zum Theil aber auch die Studien dieser Meister unmittelbar verwertheten, wie es der Maler der Münchener Madonna mit der Zeichnung im Dresdener Cabinett gethan hat. Unserem Bild nah verwandt, vielleicht aus derselben Werkstattsgemeinschaft ist die Dresdener Madonna, »Lorenzo di Credi« genannt[6]), von deren Urheber auch die Zeichnung der Uffizien (vergl. P. Müller-Walde Abb. 6) herrühren mag. Der »Lippo« der Galerie Colonna dagegen wird wohl nur eine Copie nach einem dieser nordischen Anempfinder sein.

---

[5]) Diesen Widerspruch hat H. v. Geymüller wohl empfunden; s. l. c. p. 101.
[6]) Vergl. Lermolieff l. c.

Der Maler F. Mans.

Von **Corn. Hofstede de Groot.**

Unter den holländischen Malern niedern Ranges ist der Obengenannte einer der fruchtbarsten gewesen. Es muss daher auffallen, dass wir von seinem Leben, dem Orte seiner Thätigkeit, seinem Lehrer so gut wie gar nichts wissen. Sogar die Vornamen Frederik H., die ihm jetzt in der Regel beigelegt werden, trägt er erst seit Kramm (1860), der im Register des Terwesten'schen Kataloges (vom Jahre 1770) Fredericus Mans verzeichnet fand, und selbst in den Bezeichnungen der Gemälde ausser dem F ein H für den zweiten Vornamen zu erkennen glaubte. Aber auch der Vorname Fredericus ist nicht älter als das erwähnte Werk von Terwesten, da dessen Quelle, der Versteigerungskatalog vom 5. Juni 1765, den Meister nur F. Mans nennt. Hieraus geht zur Genüge hervor, mit wie wenig Recht ein Frederik H. Mans in unsern Sammlungs- und Auctionskatalogen aufgeführt wird.

Nicht zuverlässiger ist die Grundlage, worauf die zweite landläufige Mittheilung über den Meister beruht, nämlich die, dass seine Heimat Utrecht gewesen sei. Auch diese Angabe datirt seit Kramm, der behauptet, »sicher mehr als fünfundzwanzig seiner Bilder in Utrecht angetroffen zu haben« und daraus den Schluss zieht, dass er in dieser Stadt oder Provinz ansässig gewesen sei[1]). Sie hat in jüngster Zeit eine Stütze dadurch erhalten, dass Bode (Bilderlese aus kleineren Sammlungen Deutschlands I, Oldenburg S. 56) auf die Ortsangabe auf einem Bilde der Sammlung von Mumm in Frankfurt am Main aufmerksam gemacht hat, welche terhayde lautet und nach Bredius' Vermuthung einen Ort in der Nähe Utrechts bezeichnet. Sehen wir zu, wie es sich mit diesen beiden Angaben verhält.

In älterer Zeit, noch bei Lebzeiten oder kurz nach dem Tode eines Künstlers mag es ja seine Berechtigung haben, aus dem häufigen Vorkommen

---

[1]) Auf eine zweite Vermuthung Kramms, dass er bloss Dilettant gewesen sei, da in den Katalogen von 1684 bis 1765 nur einmal Werke von ihm vorkämen, brauche ich hier nicht weiter einzugehen. Bekanntlich stellt Kramm dieselbe jedesmal auf, wenn er von einem Meister nur wenige Bilder kennt.

seiner Bilder an einem bestimmten Orte Schlüsse zu ziehen auf seine sonst unbekannte Heimat, aber dies 150 bis 200 Jahre später noch zu thun, hat doch sein Bedenkliches, solange es sich nicht nachweisen lässt, dass die Bilder eben für die Stätte, an der sie sich befinden, gemalt worden sind. Die Möglichkeit, dass die Bilder sich im Laufe der Jahrhunderte durch Zufall an einem Orte zusammengefunden haben, ist zu gross, um auf die daraus hervorgehenden Folgerungen grosses Gewicht zu legen. Es kommt im vorliegenden Falle noch hinzu, dass Kramm, der in Utrecht lebte und wirkte, durch seine Berufsthätigkeit und durch sein bekanntes Interesse für die Kunst den grössten Theil des dortigen Privatbesitzes kannte. Aber nur wenn er eine ebenso genaue Kenntniss des Bildervorrathes an anderen Orten besessen hätte — was nachweislich nicht der Fall war — hätte er mit einigem Recht folgern dürfen, wie er es that. Endlich fällt gegen ihn ins Gewicht, dass die Utrechter Gildebücher über einen Maler dieses Namens schweigen. Doch will ich hierauf wegen analoger Fälle keinen zu grossen Werth legen.

Wie steht es nun aber mit der Ortsangabe auf dem von Mumm'schen Bilde? Zunächst ist da zu bemerken, dass dieses Bild, wie Herr Director Thode die Liebenswürdigkeit hatte mir mitzutheilen, eine Strandansicht darstellt. Da nun jener Ort Namens ter Heyde, welcher in der Provinz Utrecht liegt, stundenweit von der Seeküste entfernt ist, sind zwei Möglichkeiten offen: entweder nimmt man an, dass die betreffende Inschrift sich nur bezieht auf den Ort, wo der Maler wohnte und sein Bild malte, oder es wäre zu suchen nach einem gleichnamigen Dorfe, das an der Meeresküste läge und demnach auf dem Gemälde dargestellt sein könnte. Und solch ein Dorf giebt es in der That. Es ist das einige Stunden südlich von Scheveningen in den Nordseedünen gelegene Terheyde, hauptsächlich bekannt durch die Seeschlacht vom 11. August 1653 gegen die Engländer, in welcher der Admiral Maerten Harpertsz Tromp das Leben verlor. Die Wahrscheinlichkeit, dass eben dieses Terheyde durch die erwähnte Bezeichnung gemeint sei, nimmt zu, wenn man in Erwägung zieht, dass eine im Stockholmer Museum befindliche Landschaft (Kat. Nr. 1306) sich durch die Aufschrift Eghmont op ze als eine Ansicht dieses ebenfalls an der Nordseeküste, einige Stunden westlich von Alkmaar, gelegenen Fischerdorfes zu erkennen giebt. Wenn man dagegen den weniger wahrscheinlichen Fall nimmt, dass die von Mumm'sche Inschrift nicht den dargestellten Ort, sondern die Stelle der Entstehung des Bildes bzw. den Wohnort des Künstlers angebe, dann darf man sie doch nicht mehr für die Beweisführung der Utrechter Heimat des Meisters verwenden, es sei denn, dass man zu gleicher Zeit aus der Stockholmer Inschrift den Schluss zöge, dass er etwa auch in dem Egmont naheliegenden Alkmaar ansässig gewesen sei. Auch will ich hier nicht unerwähnt lassen, dass im Schlosse zu Ansbach sich ein Bild vom Jahre 1684 befindet, worauf ich das Dorf Scheveningen zu erkennen glaube. Eine Bezeichnung wie auf dem von Mumm'schen und Stockholmer Bilde ist hier allerdings nicht vorhanden.

Aus dem Vorhergehenden folgt, dass die bisherigen Angaben über unsern Meister wenn auch nicht als erwiesenermassen falsch, denn doch als

auf höchst unsicherer Grundlage ruhend anzusehen sind. Versuchen wir dafür etwas Besseres zu bieten.

Ich gehe hierbei aus von der befremdenden Thatsache, die auch schon Kramm aufgefallen war, dass in sämmtlichen drei Bänden der Hoet-Terwestenschen Katalogsammlung, welche den Zeitraum von 1676 bis 1768 umfasst, nur ein einziges Mal der Name F. Mans vorkommt. Diese Seltenheit, so sehr in Widerspruch stehend mit unserem jetzigen Besitzstand, liess bei mir die Vermuthung aufkommen, dass wir die Bilder unter anderem Namen zu suchen haben. Nun ist es bekannt, dass die holländischen Maler ihre Werke öfters statt mit dem vollen Namen nur mit dem ersten Buchstaben des Vornamens, des Familiennamens und der ausgeschriebenen letzten Silbe des letzteren bezeichneten. Beispiele sind: M v. WBroeck für Moses van Wttenbroeck, J. v. HBurgh für Jan bzw. Jacob van Huchtenburgh, E HKerk für Egbert Heemskerk, und dergleichen mehr [2]). Diesen Grundsatz auf unsern Meister anwendend, müssen wir also nach einem Maler H . . . . . mans suchen mit einem Vornamen, dessen Anfangsbuchstabe jetzt allerdings allgemein F gelesen wird, der aber ebensogut für J oder T gelten kann. In der That finden wir in alten Katalogen einen solchen Maler Namens Heeremans, dessen Bilder gegenständlich mit den F. H. Mans'schen übereinstimmen. Es sind dies:

Hoet I S. 343 [3]) Nr. 39: »Eine Landschaft von Heeremans« (Auction vom Jahre 1729).

Hoet I S. 441 Nr. 72: »Eine Canallandschaft mit Figuren und Schiffen; sehr gefällig von Heremans« (Auction vom Jahre 1735).

Terwesten S. 50 Nr. 63: »Eine Winterlandschaft voll Figuren und Beiwerk, sehr gefällig von Frans Heermansz, aus seiner besten Zeit, Anno 1670« (Auction vom Jahre 1747).

Kramm S. 661: »Zwei Strandansichten bei Scheveningen, reich staffirt mit einer Menge Spaziergänger und Fischer, die ihre Fische feilbieten, ferner einige Boote und Wagen, und ein Blick aufs Meer mit Schiffen am Horizont, natürlich abgebildet von F. Heeremans« (Auction vom Jahre 1803).

Kramm S. 662: »Eine Strandansicht reich staffirt mit Fischern«, und »Eine Dorfansicht, natürlich und ausführlich mit Tusche behandelt von J. Heeremans« (Auction vom Jahre 1785).

---

[2]) Verwandte Schreibweisen sind die Monogramme JC. DS. für Joost Cornelisz Droochsloot; J WB für J. Westerbaen, HSL und CSL für Herman und Cornelis Saftleven, PML bzw. P.MLier für Pieter Mulier den ältern, und die Bezeichnungen: C. C. van HaarLem, J. LingelBach, Corn. DuSart, Sal. RomBouts, H. Berck Heyde, J. v. ByLert, RemBrandt. Gibt es doch in Holland sogar eine Familie, deren Mitglieder sich noch heutzutage VerLoren van Themaat schreiben!

[3]) »Die Stube einer Wöchnerin« nebst Gegenstück, welche S. 145 erwähnt werden, können wir füglich ausser Betracht lassen, da Heeremansz hier wohl Druckfehler für Hooremans ist. Dasselbe gilt von den auf S. 584 erwähnten Bildern, welche im Register ebenfalls dem Heeremans, im Texte aber richtig dem J. Horremans zugeschrieben werden.

Dies sind eine Anzahl von Gemälden, welche bezüglich der Darstellung: Dorf-, Canal-, Strand- und Winteransicht genau zu den sogenannten Mansschen Bildern passen. Auch die Jahreszahl 1670, welche auf einem Bilde vorkommt und als Blüthezeit des Künstlers angegeben wird, stimmt zur Lebenszeit unseres Malers, von dem datirte Bilder zwischen den Jahren 1660 und 1692 bekannt sind[4]). Eine Verschiedenheit ist jedoch beim Vornamen zu constatiren. In den Jahren 1729 und 1735 fehlt er ganz; 1747 lautet er Frans, 1785 J. und 1803 F. Hierauf möchte ich aber kein zu starkes Gewicht legen, da die Genauigkeit der Kataloge in dieser Beziehung nie eine sehr grosse gewesen ist. Adriaan de Pape, Reinier Brakenburg, Reinier van Vries, Jan van der Lisse sind einige Beispiele fehlerhafter Lesarten, welche erst durch die Urkundenforschung der Neuzeit beseitigt worden sind. Da nun wirklich der erste Buchstabe der von mir als Heeremans gedeuteten Bezeichnungen sich meistens ebensogut als J, F oder T lesen lässt, liegt die Vermuthung sehr nahe, dass in allen Fällen derselbe Meister gemeint ist.

Jetzt noch ein kurzes Wort über die vermuthliche Heimat des Künstlers, als welche ich, wie oben bereits gesagt, Utrecht nicht gelten lassen kann. Ein Vergleich seiner Bilder mit denen des Nicolaes Molenaer zeigt einen so nahen Zusammenhang des Gegenständlichen und eine so grosse Verwandtschaft der Malweise, dass ein Abhängigkeitsverhältniss zwischen beiden anzunehmen dringend geboten erscheint[5]). Als Vorbild wird wohl Molenaer, als Schüler bzw. Nachahmer Heeremans hinzustellen sein, sowohl wegen der grösseren Vortrefflichkeit jenes Meisters, als wegen der früheren Daten auf seinen Bildern. Dies angenommen, suchte ich in Haarlem, Molenaer's Vaterstadt, nach Spuren eines Künstlers Namens Heeremans. Einen solchen hat uns Vincent Lzn. van der Vinne, der eifrige Sammler von Allem, was sich auf die Haarlem'sche Künstlerschaft bezog, aufbewahrt. Nach ihm (v. d. Willigen, les Artistes de Harlem S. 175) trat ein Thomas Heeremans 1664 in die Haarlemer Lucasgilde ein. Wegen des Vornamens muss ich jetzt wieder an das oben Gesagte erinnern, dass der erste Buchstabe der Bezeichnung FM ans ebensogut T wie F gelesen werden kann. Erstere Lesart kommt mir sogar, wenn man auch das H annimmt, viel wahrscheinlicher vor. Nichts steht daher der Vermuthung — aber einstweilen auch nur der Vermuthung — im Wege, dass sämmtliche bis jetzt dem Fred. H. Mans zugeschriebene Bilder von dem Harlemer Maler Thomas Heeremans herrühren.

Zum Schlusse eine persönliche Bemerkung: Im neuen Oldenburger Katalog wird unser Meister genannt Frederik Heere Mans, und es befindet sich

---

[4]) Vergl. z. B. Granberg, Les collections privées de la Suède, S. 54, 108, 233, 281, 294. — Parthey, Deutscher Bildersaal, in voce F. H. Maes erwähnt sogar zwei Bilder aus dem Jahre 1699.

[5]) Ihre Aehnlichkeit ist so gross, dass eine Verwechslung häufig ist. In der Oldenburger Galerie wird sogar ein echt, allerdings etwas schadhaft bezeichnetes Bild Heeremans' dem Claes Molenaer zugeschrieben (Kat. Nr. 257; alt Nr. 222). So schon Bode a. a. O.

hinter der biographischen Notiz das eingeklammerte W, welches andeutet, dass dieselbe auf Waagen zurückgeht. Dass dies im vorliegenden Falle nicht richtig ist, beweist die vorige Auflage des Katalogs, welche den Meister noch Frederik Hendrik Mans nennt. Meine Vermuthungen sind ganz unabhängig von dieser Namengebung des Oldenburger Katalogs entstanden, was daraus hervorgehen möge, dass ich dieselben dem Hauptinhalte nach bereits Mitte Januar vorigen Jahres Herrn Dr. A. Bredius mitgetheilt habe.

Nachschrift.

Schneller, als ich zu hoffen gewagt hatte, sind die oben aufgestellten Vermuthungen wenigstens zum Theil bestätigt worden. Den Herren Director Bredius und Geh.-Rath Bode verdanke ich die gütige Mittheilung, dass am 1. Juni 1890 auf einer Versteigerung im Hotel Drouot zu Paris ein charakteristisches Bild des Künstlers vorkam, welches die Bezeichnung T. Heere-Mans trug. Dieses Bild befindet sich noch in Privatbesitz in Paris. Dr. M. Wassermann daselbst besitzt ein sehr hervorragendes Bild des Meisters, T. H. Mans 1671 bezeichnet. Ein anderes, welches unter Hobbema'schem Einfluss gemalt scheint, besitzt dort Herr Bähr. Dr. Bredius ist mit mir bestimmt der Ansicht, dass der erste Buchstabe des Namens als T, nicht als F zu lesen ist.

Der Meister des Rehlingeraltars in der Augsburger Galerie.

Von **Alf. Schmid.**

In Heft 4 Bd. XIII dieser Zeitschrift bekämpft Dr. Wilh. Schmidt in seinen »Varia« meinen Artikel in der Allgem. Zeitung 1889 Nr. 325, worin ich die Ansicht aussprach, dass eine Gruppe von Bildern, welche früher Altdorfer hiessen, von einem Gliede der Malerfamilie Apt in Augsburg und zwar wahrscheinlich von dem älteren Ulrich Apt herrührt, hiezu gehören: der sog. Rehlingeraltar in der Augsburger Galerie Nr. 47—51, mit der Kreuzigung Christi auf Haupttafel und Innenseiten der Flügel und der Verkündigung auf den Aussenseiten, sowie eine kleine Beweinung Christi Nr. 292 in der Münchener Pinakothek und der Universitätsaltar Nr. 292a ebenda, bei diesem auf der Haupttafel Bischof Narcissus und Apostel Mattheus, auf den Innenseiten der Flügel links Maria, rechts Johannes Ev., auf den Aussenseiten links Christophorus, rechts St. Margaretha, endlich eine Verklärung Christi in der Casseler Galerie. Die Art, in welcher Schmidt von seiner Ansicht, dass die Bilder nämlich von Scorel seien, spricht, nöthigt mich, die Gründe anzugeben, welche mich zur entgegengesetzten Ansicht veranlassten, damit ich mich nicht dem Verdacht aussetze, unverkennbare Thatsachen zu übersehen.

In Augsburg wurde das Zunftrecht so streng gehandhabt, dass es einem Fremden beinahe unmöglich war, sein Handwerk oder seine Kunst dort auszuüben; wohl gab es Ausnahmen: so konnte natürlicherweise Kaiser Maximilian unbeanstandet in Augsburg dem Dürer sitzen, und noch mehr als der Kaiser setzte gelegentlich die damals besonders übermüthige Geistlichkeit durch, welche sich auch um andere Gesetze der Stadt wenig kümmerte; so lässt es sich erklären, dass Werke der Ulmer Schule, z. B. solche von Zeitblom notorisch aus einer Augsburger Klosterkirche stammen. Aber noch später, als die Generation der bedeutenden Augsburger Maler dahingestorben war, wurde der jüngere Pordenone, welcher in Augsburg eine Façadenmalerei ausführte, beständig von den zünftigen Malern gequält, bis er schliesslich das Bürgerrecht der Stadt erwarb, um sein Werk ungestört vollenden zu können. Nun weist Dr. Hugo Thoman (Studien zur Kunstgeschichte über Jan von Scorel, Seemann 1889, S. 20) nach, dass Scorel erst im Jahre 1517, in welchem der Rehlingeraltar gemacht wurde, zu Jan von Mabuse nach Utrecht ziehen konnte, weil dieser sein Meister, damals bei Philipp von Burgund beschäftigt, erst 1517

mit seinem Herrn dorthin übersiedelte, als Philipp Bischof von Utrecht wurde. Ausserdem erwähnt Thoman (a. a. O. S. 40 Anm.), dass laut brieflicher Mittheilung dortiger Gelehrter Scorel auch noch 1518 sich in den Niederlanden befand. Dass nun eine Augsburger Patrizierfamilie in den Niederlanden bei einem noch unbekannten Meister ein grosses Altarwerk für Augsburg bestellt habe, ist unter den oben angeführten Verhältnissen so viel wie ausgeschlossen. Damit fällt die Scorelhypothese von W. Schmidt schon aus äusseren Gründen dahin. Es bleibt mir nur noch übrig zu zeigen, welche äusseren Umstände für meine Annahme sprechen, und dass auch der Charakter der Gemälde dieselbe nur unterstützt, indem er durchaus kein dem Scorel verwandter niederländischer, sondern ein oberdeutscher ist. Ich unterlasse es dabei, auf diejenigen stilistischen Eigenthümlichkeiten hinzuweisen, welche den Charakter des Rehlingeraltars noch insbesondere von den Scorel'schen Bildern in Oberwellach unterscheidet.

Wir haben also den Urheber des Rehlingeraltars zuerst unter den Augsburger Malern zu suchen. Es existirt nun aber in Augsburg eine Malerfamilie Apt, welche laut den Urkunden zu den hervorragendsten der Stadt gehörte; der ältere Ulrich Apt, welcher 1486—1532 in Augsburg die Gerechtigkeit hatte, war Zwelfer, also einer der Vorstände seiner Zunft, und hatte neben G. Giltlinger den grössten Zulauf an Lernknaben, er wird auch in noch erhaltenen Rechnungen wegen grösserer Beträge erwähnt; er malte vor 1496 in der Capelle der hl. Afra auf dem Lechfelde die Passion der hl. Afra um 28½ fl.; 1496 auf Befehl des Abtes Martin eine Kreuzfahne auf Leinwand um 2 fl.; 1506 u. and. werden ihm 600 fl. zu den 300 vorher eingenommenen für die Malereien am Rathhaus gezahlt; 1517 erhielt er 23 fl. für drei Tafeln für St. Leonhard, item 32 fl. für vier Tafeln zu der neuen Rathstube. Dies einige von den Notizen, die mir Herr Dr. Hofmann in Augsburg die Güte hatte mitzutheilen, kleinere Beträge finden sich schon bei Vischer (Studien zur Kunstgeschichte) verzeichnet. Dieser ältere Ulrich Apt hatte drei Söhne, welche ebenfalls Maler waren, und trotzdem kannte man bisher kein Bild von einem Apt. Nun aber steht auf einem von einer Augsburger Familie gestifteten, aus der Augsburger Dominicanerkirche stammenden Gemälde an dem Rehlingeraltar der Name Apt, in erhabenen Majuskeln auf einem goldenen Schildchen am Geschirr eines Maulthiers gemalt, und diese Art, seinen Namen gleichsam als Ornament an einem im Bilde befindlichen Gegenstand anzubringen, ist in Augsburg gerade damals Sitte. G. Giltlinger bezeichnet sich auf dem Bilde bei Dr. Hofmann in Augsburg ebenfalls in erhabenen Goldbuchstaben an einem goldenen Gefässe, und Holbein der Aeltere bringt seinen Namen öfters an Gefässen, Glocken, Sarkophagen ganz analog an. Was hindert uns, in dem Schöpfer des Rehlingeraltars ein Mitglied der Familie Apt zu sehen? Schmidt wendet einmal ein: dass APT (nämlich ohne Vornamen) den Namen des Künstlers bezeichnen könne, widerspreche den damaligen epigraphischen Gewohnheiten; nun gibt es ja allerdings Gewohnheiten auch in der Namensbezeichnung; ich würde z. B. kaum wagen, Apt mit Bestimmtheit als Malernamen anzusehen, wenn nicht Zeit- und Zunftgenossen sich ganz analog bezeichnet hätten, aber schliesslich steht es doch im Belieben jedes

Malers, sich kürzer oder ausführlicher zu bezeichnen; Holbein selbst hat sich ja auf dem Bilde in Eichstädt auf einer Vase und auf einer Federskizze in Basel auf einer Glocke auch bloss mit seinem Geschlechtsnamen bezeichnet. Man kann sich ja den Vornamen des Apt ebenso auf der andern Seite des Maulthierzaumes, als den des Holbein auf der abgekehrten Seite einer Vase denken. Der weitere Einwand, dass ein Maler wie der Meister des Rehlingeraltars in Augsburg nicht hätte vergessen werden können, widerspricht aber Thatsachen, welche sich der allgemeinen Kenntniss der Kunsthistoriker erfreuen dürften; klagt doch schon Sandrart, dass Burgkmair in Vergessenheit gerathen; von Stetten weiss nichts von dem genialen älteren Breu, nichts von dem jüngeren Breu, als dass er die Zunftstube des Weberhauses gemalt, und auch dies nur, weil es dort zu lesen war; er weiss nicht, ob Holbein der Jüngere in Basel oder Augsburg geboren wurde, und von demjenigen Zeichner für den Holzschnitt, der, obwohl ursprünglich wahrscheinlich aus Nürnberg stammend, doch heutzutage den Namen Burgkmair's hauptsächlich populär gemacht hat, weil seine bei Augsburger Druckern ehemals erschienenen Holzschnitte unter Burgkmair's Namen neu reproducirt werden, ich meine den Illustrator des Petrarca, von diesem weiss man heute den Namen noch nicht.

Uebrigens glaube ich selbst nicht, dass Einwände wie die eben angeführten den Verfasser der »Varia« gegen meine Ansicht eingenommen haben, sondern es waren wohl stilkritische Bedenken, und hiemit komme ich zu demjenigen Punkte, welcher auch mir der entscheidende zu sein scheint. Schmidt betrachtet den Rehlingeraltar als ein durch und durch niederländisches Werk, mir scheint er durchaus oberdeutsch.

Bevor ich mich aber auf die stilkritische Erörterung dieses und der verwandten Bilder einlasse, muss ich mir vorerst einige principielle Auseinandersetzungen gestatten. Beim Stilcharakter eines Bildes kommen hauptsächlich zwei Factoren in Betracht: Auffassung und Technik, d. h. es kommt einerseits darauf an, welche Züge der Aussenwelt dem Künstler hauptsächlich schön und malenswerth erscheinen und wie er sich desshalb die Scenen, die er zu malen hat, vorstellt (die individuelle Eigenart der künstlerischen Phantasie wird ja im Sprachgebrauch meist auch mit Auffassung bezeichnet), anderseits welcher Mittel er sich bedient, diese Vorstellungen auszudrücken. Der Stil ist das Product beider Factoren.

Da nun jede selbständige Auffassung in den Naturanlagen eines Künstlers ihren tiefsten Grund hat, sovicl auch sein Geschmack durch Lehrer und andere Zeitgenossen ausgebildet wird, so haben wir aus der Auffassung auf Nationalität und Stammesangehörigkeit zu schliessen.

Die Technik, hier im weitesten Sinne zu verstehen, ist mehr durch zufällige äussere Umstände bedingt: einmal durch den eigentlichen Lehrmeister, mehr aber noch durch die epochemachenden älteren und gleichaltrigen Zeitgenossen und durch die gesammte künstlerische Umgebung. Aus der Technik also können wir auf Lehrer, Vorbilder und Aufenthaltsort eines Malers Schlüsse ziehen.

Allerdings wirkt auch auf die Anwendung der äusserlichen angelernten Mittel der individuelle Geschmack mehr oder weniger zurück. Meister aller-

ersten Ranges schaffen ihren Stil oft bis ins rein Handwerkliche der Technik neu, anderseits giebt es wieder unbedeutende Maler, welche ihre gesammte Ausdrucksweise von ihrem Meister übernommen haben, also gar keine eigene Auffassung besitzen.

Bei den meisten Malern werden wir Angelerntes neben Eigenem zu beobachten haben. Was wir heute Schule nennen, ist meist ebenso sehr bedingt durch gemeinsame Stammesangehörigkeit als gemeinsame Abhängigkeit von denselben Meistern und Vorbildern.

Bei der grossen Verschiedenheit der uns schon bekannten Künstlernaturen, welche beim Beginn des 16. Jahrhunderts in Augsburg zusammenlebten und den verschiedenartigen Einflüssen, welche von allen Seiten auf das dortige Kunstleben eindrangen, kann man nun allerdings nicht gerade von einer Augsburger Schule sprechen, der der Meister des Rehlingeraltars angehörte, hingegen wird es auch genügen, wenn es mir gelingt, zu zeigen, dass seine Auffassung eine oberdeutsche und seine Malweise in der Hauptsache die der Niederländer nicht ist.

Was nun den ersten Factor betrifft, haben wir zunächst zu beachten, wie es auf den vom Meister des Rehlingeraltars dargestellten Scenen zugeht. Ich weise darauf hin, dass der Künstler in der Kreuzigung, wie es die schwäbischen Meister überhaupt, insbesondere Schongauer und beide Holbein liebten, eine Menge portraitartig indivualisirter Personen in die Handlung einführt und zwar, ohne dass die Handlung sich in einzelne Episoden auflösen würde. Die Kreuzigung ist im Gegentheil, wie auch die kleine Beweinung Christi von geschlossener dramatischer Wirkung. Das Hauptinteresse nehmen durchaus die Menschen in Anspruch; im Gegensatz zu den in der Freiheit der Composition weiter fortgeschrittenen Niederländern stehen die Figuren möglichst weit im Vordergrund, und wo im Hintergrund eine zweite Darstellung sich befindet, verlangt es das malerische Gefühl unseres Künstlers nicht, dass Figuren im Mittelgrund die Verbindung von vorne nach hinten herstellen und die räumliche Vertiefung markiren. Die Affecte sind derb und gewaltig und der Ausdruck der Gesichter auch scharf und bestimmt gezeichnet, während die Gesichter der Niederländer bei ihrer grösseren Weichheit oft etwas Verschwommenes, die Augen sogar etwas Schläfriges haben. Finden wir nun auch von eben berührten Vorzügen, welche der Meister des Rehlingeraltars mit den meisten Oberdeutschen gemein hat, Aehnliches bei einem Lucas von Leyden, der sich übrigens an Dürer bildete, so sind doch die Typen bei ersterem durchaus oberdeutsch: bäurisch, breitknochig, bieder, aber öfters auch roh, sogar bei heiligen Personen, wie wir es namentlich bei Strigel so oft finden, ähnlich hie und da auch bei Holbein dem Aelteren, dann auf dem Orgelflügel der St. Annakirche in Augsburg, bei Giltlinger und auch vereinzelt bei Burgkmair. In dieser Beziehung ist doch ein Meister wie der Schöpfer des Oberwellacheraltarbildes viel feiner; einen Johannes wie den des Rehlingeraltars wird man wohl vergeblich bei Niederländern suchen.

Weil aber solche Unterscheidungen Sache des individuellen Gefühls sind, weise ich hier darauf hin, dass die Gemälde, welche Schmidt jetzt dem Scorel

zuschreibt, von jeher allgemein und früher auch von ihm selber — für oberdeutsch gehalten wurden.

Handgreiflicher ist der Abstand, welcher diese Gemälde im Colorit von den Niederländern trennt. »Wo findet man in Augsburger Bildern dieser Zeit eine solche haarscharfe metallene Modellirung, solche Farbenzusammenstellungen, solche Typen, solche Behandlung des einzelnen Goldschmucks der steinernen Falten?« ruft Schmidt aus. Bei den Niederländern am wenigsten, wohl aber bei vielen Oberdeutschen! Haarscharfe metallene Modellirung findet sich schon bei Schongauer's spätem kleinen Bildchen in der Pinakothek, dann bei Dürer's frühen Bildern und denjenigen kurz vor seiner niederländischen Reise, wie der Lucretia, dann bei Baldung, Beham und andern mehr. Auch sind bei dem Christophorus auf dem Universitätsaltar die einzelnen Muskeln in ganz analoger Weise zu stark herausmodellirt, wie bei dem Sebastian auf dem Burgkmair'schen Bilde von 1505 in Nürnberg. Ebenda wie auch noch bei Strigel und andern Oberdeutschen ist der Faltenwurf noch im 16. Jahrhundert zu hart, während bei den Niederländern der Faltenwurf fliessend ist, auch wo sie Steinfiguren darstellen wollen, und die Carnation stets von grosser Weichheit. Farbenzusammenstellungen wie die, welche in den streitigen Gemälden dominiren, finden sich in ganz frappanter Weise bei andern Oberdeutschen wieder. Nur ein Beispiel: Gerade über der kleinen Beweinung Christi hängt in der Münchener Pinakothek ein Strigel, wir finden unten wie oben dasselbe grelle Roth neben demselben Gelbgrün und daneben wieder das nämliche Tiefblau, oben bei Strigel, bloss etwas nachgedunkelt.

Die Farbentöne aber, welche das ganze Bild der Beweinung Christi beherrschen, sind auch die herrschenden Farbentöne in einem Altdorfer'schen Bilde, welches in demselben Cabinet der Pinakothek hängt, ich meine die Susanna im Bade Nr. 289.

Die »Behandlung des Einzelnen« ist aber etwas, was ein Maler am ehesten von andern, seinem Lehrmeister oder auch landesfremden Malern, annimmt, doch weise ich darauf hin, dass Gras und Kräuter des Vordergrundes auf der Beweinung und dem Universitätsaltar ganz gleich wie bei Burgkmair gezeichnet sind. Schwer ins Gewicht fällt aber gegen die Ansicht von Schmidt, dass unser Meister auf der Rückseite des Universitätsaltars Blattgold anwendet, was schon die van Eyk nicht mehr thun und, wie mir Herr Conservator Bayersdorfer versichert, bei den Niederländern dieser Zeit überhaupt nicht vorkommt.

Entscheidend ist aber nicht dies, sondern der coloristische Gesammtcharakter.

Bei unserem Meister ist die Farbe hart und fast grell, Nebensächliches tritt zu stark heraus, die Landschaft nicht genügend zurück. Bei den Niederländern wirkt dagegen das Erbe der grossen Coloristen im 15. Jahrhundert noch fort. Das Einzelne zerfliesst schon bei geringer Entfernung des Beschauers in den Gesammtton, selbst bei einem Zeichner wie Lucas van Leyden, die Töne stufen sich gegen den Hintergrund ab, trotz aller Bestimmtheit gehen die Farben weich in einander über und es scheint die Luft zwischen den einzelnen Gestalten zu vibriren. Nun zeichnet aber zu allen Zeiten ein feines

Farbengefühl die Niederländer aus, wir haben also dies als eine Naturanlage dieses Volksstammes anzusehen. Gerade aber diese Feinheit des Farbengefühls, wie auch die grosse Technik der Niederländer fehlt dem Meister des Rehlingeraltars, ich halte es demnach für ausgeschlossen, dass er ein Niederländer war.

Ganz anders verhält sich die Frage, ob die besprochenen Bilder nicht etwa von einem Augsburger herrühren, der in den Niederlanden oder vielleicht eher in Köln gelernt hat. Es finden sich wirklich Einzelheiten, welche an die Malweise jener Gegenden erinnern. Schmidt erwähnt die Spuckhöhle auf dem Universitätsaltar, man könnte noch hinzufügen, dass die Bäume des Hintergrundes ähnlich gezeichnet sind wie bei Niederländern und Kölnern. Speciell bei den Kölnern finden sich auch die »steinernen Falten«, auch ist die Versuchung von Jan Joest in Kalkar etwas auffallend der auf den Aussenseiten der Flügel des Rehlingeraltars verwandt.

Nach Schmidt ist es unmöglich, dass ein Maler, der, wie Jacob Apt, schon 1480 seine ursprüngliche künstlerische Ausbildung erhielt, das Bild von 1517 gemalt habe. Ausgeschlossen ist dies denn doch nicht; Ulrich Apt hätte dann eben nur eine ähnliche Entwicklung durchgemacht wie Holbein der Aeltere. Nichts steht aber der Annahme im Wege, dass einer der Söhne von Ulrich Apt in den Niederlanden oder in Köln gelernt habe. Schmidt wendet zwar ein, im Anfange des 16. Jahrhunderts seien die deutschen Künstler nach Italien gezogen. Im Allgemeinen ist dies ja allerdings damals schon die Regel gewesen. Schaffner, Burgkmair, Leonhard Beck, Dürer, auch Holbein d. J. waren dort; aber warum sollte es dann unmöglich sein, dass ein Augsburger im Anfange des 16. Jahrhunderts, wie es in der vorhergehenden Generation noch Sitte war, nach den Niederlanden zog, damals, wo sich die Weltherrschaft der italienischen Kunst erst entschied und Holbein wie Dürer notorisch viel in den Niederlanden gelernt haben. Auf dem Bilde der Basilika St. Croce in Augsburg von Burgkmair befindet sich eine getreue Abbildung von St. Apostel in Köln, auf einem zweiten Augsburger Bilde, dem Ursulaaltar in Dresden, dort Burgkmair geheissen, welches ich vielleicht etwas zu voreilig dem Breu vindicirte, befindet sich eine Ansicht von Köln; beidemal scheint die Kenntniss der Stadt dem eigenen Augenschein zu entspringen. Da wo zwei Augsburger hingekommen sind, kann sehr wohl ein dritter Zeitgenosse gelernt haben. Es scheint mir demnach nichts der Annahme zu widersprechen, dass die besprochenen Bilder von einem Mitgliede der Malerfamilie Apt herrühren. Es hat auch die Galeriedirection der Pinakothek die Bilder längst nach meinem Vorschlage benannt, und auch Herr Professor Hauser pflichtet meiner Ansicht vollkommen bei.

Vielleicht identificirt sich der Meister des Rehlingeraltars noch mit demjenigen Künstler, welcher sich nach Waagen (Kunstwerke und Künstler Deutschlands 1845 II, S. 67) an den Fresken des Fuggerhofes mit ZA bezeichnet hat. Einige noch erhaltene Figuren im Fuggerhofe scheinen die Annahme zu begünstigen, doch habe ich die Frage noch nicht genügend geprüft, um eine Ansicht äussern zu können.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Gemäldesammlungen in Wien.

IV. [1])

1889.

Am 25. und 26. Februar fand die Versteigerung »von Gemälden alter und moderner Meister aus dem Nachlasse des Herrn Professor Paulus und des Freiherrn von B........« statt. Sie bot aber kaum Etwas, das für diese Studie von Belang werden könnte.

Am 2. April und an den darauffolgenden Tagen: Versteigerung der »Oelgemälde, Miniaturen und Antiquitäten« aus dem Nachlasse von Jos. Carl Ritter v. Klinkosch durch H. O. Miethke. Der reich illustrirte Katalog beschreibt 222 Gemälde von alten und 16 von modernen Meistern, 189 Miniaturen und mehr als 1000 kunstgewerbliche Gegenstände. [Ein abgesonderter grosser illustrirter Katalog behandelte die Handzeichnungen.] Bezüglich der Gemälde bemerke ich Folgendes: Nr. 1 »Fische« war bezeichnet: »Alex. Adrieanssen fesit A° 1646.« Sie hatte dieselben Abmessungen und bot dieselbe Darstellung wie ein Adrianssen aus demselben Jahre, der 1869 auf der Auction Steiger von Amstein vorgekommen war. Vermuthlich ist's jedesmal dasselbe Bild. Nr. 5 Avercamp: »Winterlandschaft« war ein äusserst feines Bildchen von schöner Luftperspective und guter Erhaltung. Das echte Monogramm fand sich in weissen Zügen auf einem kleinen Schlitten (erzielte 1650 fl.). Nr. 6 »Flusslandschaft« von St. della Bella. Das Bildchen ist zwar alt und wirklich mit . . . della Bella . bezeichnet, kann aber doch von anderer Hand nach einem Stiche des Genannten gefertigt worden sein. Nr. 7 »Strand von Scheveningen« bezeichnet mit D. Belt. (Gutes Bildchen des seltenen Goyenisten.) Der signirte gute Dirck v. Bergen (Nr. 9) ist mir in seiner Provenienz so weit bekannt, dass ich wenigstens seinen Ankauf im Jahre 1872 mittheilen kann. Damals kaufte Klinkosch das Bild auf einer Sedelmeyer'schen Auction in Wien um 331 fl. (Handschriftliche Notiz in einem Exemplar des Sedelmeyer'schen Kataloges von 1872.) Nr. 10 L. Beugholt

---

[1]) Vergl. Repertorium XIII, passim und XIV, S. 48 ff.

»Heilige Familie« war bezeichnet und trug das Datum 1709. Nr. 11 Bles »Stadt an einem Canal«. Das obere Drittel ist angestückelt, aber auch die alten recht gut erhaltenen Theile des Bildes haben sich bei guter Beleuchtung als Werk eines Nachahmers von Bles herausgestellt. Die Benennung Dierick Bouts bei Nr. 16 einer vorzüglichen alten niederländischen »Kreuzabnahme« war sicher vergriffen. Nr. 17, eine »lustige Gesellschaft in einer Schänke« von R. Brakenburg war ein verhältnissmässig hervorragendes Bild. — Nr. 18, L. Bramer »Die Versuchung« (auf dem Pulte des hl. Antonius, bezeichnet mit B). Das hübsche Bildchen befindet sich jetzt bei H. O. Miethke in Wien. — Nr. 22 und 23 von Adam Braun zeigen diesen alten Wiener Maler als einen Nachtreter der Richtung von Gerrit Dov. Bezüglich der fünf Bilder Nr. 27 bis 32 muss ich mich einstweilen sehr vorsichtig äussern. Ich habe sie für unbedingt alte und gute Gemälde gehalten, die man wohl dem Jan Brueghel und vielleicht Hendrik v. Balen zuschreiben darf. Sie stellen die fünf Sinne dar und zeigen dieselben Darstellungen, wie die fünf kleinen Radirungen auf Taf. 6 und 7 im »Prodromus« von Stampart und Prenner, und wie die grösseren im Teniers'schen Theatrum, woselbst fünf solche Gemälde als Bestandtheile der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm wiedergegeben sind. Die erwähnte Galerie kam, wie bekannt, später ins Belvedere, woselbst aber jene Suite mit Darstellung der fünf Sinne längst nicht mehr vorhanden ist. Es ist immerhin möglich, dass jene Reihe, die ehemals bei Erzherzog Leopold Wilhelm war, auf irgend einem Wege schliesslich zu Klinkosch gelangt ist. Leider habe ich bisher nicht Gelegenheit gefunden, die (im Katalog nachgebildete) Reihe bei Klinkosch mit jenen Bildern ähnlichen oder gleichen Inhalts zu vergleichen, die in Madrid bewahrt werden. Letztere sind von Braun in Dornach reproducirt. Erzielt wurde für die Bilder ein Preis von 7000 fl. Nr. 32 »Vertumnus und Pomona« von Jan Brueghel und H. v. Balen ist ein gutes altes Bild, das man als freie Wiederholung des gleich grossen Bildes im Louvre bezeichnen kann (Nr. 32 kam um 725 fl. an Baron Wodianer). Nr. 33 war vom jüngeren Peter Brueghel, nicht vom älteren, wie der Katalog angibt. Dagegen war der »Perlenhändler« von J. Bylaert ein echt signirtes glänzendes Stück (ging um 235 fl. an Baron Wodianer). Der sog. Cranach »Sancta Regina« von 1524 war ein Schulbild von mässiger Güte. Nr. 43 »Der Spaziergang« hatte wohl mit Jac. Gerr. Cuijp nichts zu thun, war aber ein vortreffliches Bild, das um 1000 fl. an Baron Wodianer kam. Nr. 44: fränkisches Bild mit der Jahreszahl 1518, eine Aussendung der Apostel. Nr. 49 ein bezeichneter, nicht sehr feiner J. Dubbels von 1717. Nr. 51 Die Zeit enthüllt die Wahrheit von Louis Dorigny war gut erhalten, brachte es aber nur auf 230 fl. Nr. 52 bis 56, vier Flügel eines Altarwerkes, scheinen in Dürer's Werkstätte entstanden zu sein. Zwei Flügel zeigen aufrechte männliche Gestalten, die denen auf dem Paumgärtner'schen Altarwerk in München entsprechen und zwar bezüglich der Haltung und der Gesichtszüge. Dagegen zeigen die Münchener Flügel im Hintergrund Landschaft, wogegen der Grund hier ganz dunkel ist. Noch andere Unterschiede ergeben sich aus der Beschreibung und der Abbildung im Katalog. Was die vier Flügel bei

Klinkosch interessant macht, ist der Umstand, dass sie wahrscheinlich auch jene Composition Dürer's, eine Verkündigung, enthalten, die auf dem Paumgartner'schen Werk bei geschlossenen Flügeln sichtbar gewesen sein dürfte, aber nicht erhalten ist. Das Mittelbild des Paumgartner'schen Altars befindet sich bekanntlich in München; das Hauptbild zu der Wiederholung in Wien bleibt zu suchen. Die Mache der Wiener Flügel erinnerte mich lebhaft an Leonh. Schäuffelein, wogegen ich von Dürer's Hand keine bestimmten Spuren entdecken konnte. Hervorzuheben sind noch Nr. 72 eine signirte wohl erhaltene Landschaft von Jacob Grimmer, die um 160 fl. an Graf Thun abging [2]), ein bezeichneter M. Gundelach (kam um 141 fl. an Kraus), ein etwas trockener Hoogstraeten (?), mehrere feine Jan van Kessel (Nr. 91, 93, 94, 95) und ein Jerom van Kessel (Nr. 92), der von Jan Brueghel mit Figuren versehen zu sein scheint. Die Malweise und die Art der Bezeichnung auf dem letztgenannten Bilde lassen es durchaus nicht zu, auch dieses dem Jan v. Kessel zuzuschreiben, wie es der Katalog thut, der auch die Bezeichnung unrichtig wiedergibt. Sie lautet »v. Kessel« (nicht: J. v. Kessel). Nr. 100 und 101, als »Lautter« im Katalog, sind zwei gute Stillleben mit Küchengeschirr und vermuthlich von der Hand N. Dichtl's. Die Bildchen sind gegenwärtig bei H. von Ephrusi in Wien. Der kleine Hermann van Lin (Hirt in der Campagna, Nr. 104) war gut erhalten, echt bezeichnet und für den Meister charakteristisch. Das Bild stammt, wie ein altes Siegel auf der Rückseite mit leider sehr undeutlichem Wappen beweist, aus dem Besitz einer alten Adelsfamilie (Hackelberg-Landau nach J. Klemme's Vermuthung). Nr. 108, das Bildniss eines Herrn Arnout v. d. Borch aus dem Jahre 1634 (nicht 1684) war sicher kein Nicl. Maes, aber doch das Werk eines interessanten Holländers. Ein gutes Bild war der Mailänder Quattrocentist Nr. 110. Der Rocco Marconi »Ehebrecherin vor Christo« ist leider sehr verrieben. (Ein ähnliches Bild war früher bei Gsell; im Katalog der Auction Gsell ist es unter dem Namen »Rocco« zu suchen). Die Bezeichnung ist sehr gut erhalten, besser fast als alles Uebrige, und lautet: »ROCHVS DE M(A)RCHONIB(VS)P.«. Das E ist in den Bauch des D hineingeschrieben, das A in der zweiten Hälfte des M durch einen Querbalken zum Ausdruck gebracht. In der Ablativendung ist das VS durch einen welligen Kürzungsstrich vertreten, der den unteren Bauch des B durchschneidet und sich nach aufwärts krümmt.

Nr. 117, ein wohlerhaltener monogrammirter Claas Moeyaert. Die Benennung Piet. Molyn für 121 war gewagt. Nr. 118 Klaas Molenaer, eine fein gestimmte Landschaft, und 120 »Bauernbelustigung« von Jan Miense Molenaer waren beide vortrefflich erhalten. Den J. M. Molenaer kannte man schon seit der Ausstellung von Gemälden alter Meister im österreichischen Museum von 1873 als hervorragendes Bild. Nr. 124 Aart v. d. Neer klein, aber echt. Nr. 127 »Gräberplünderung« von einem Maler aus der Utrechter Gruppe (Descendenz Poelenburg). Nr. 138 eine Vanitas, die 1872 als B. Beham auf der Auction Mecklenburg war. An Beham kann nicht ge-

---

[2]) Vergl. Chronique des arts 1889, Februar, und »Kunstchronik« XXIV, Nr. 36.

dacht werden. Nr. 140 Landschaft vielleicht von Hulst. Nr. 144 »Seestrand bei Mondlicht« von Egb. v. der Poel war auf der Auction Mecklenburg gesehen worden, wo Klinkosch ausserdem ein Stillleben mit der Inschrift »Vita brevis, ars longa« (H. 13″, Br. 9½″) als G. Dou gekauft hatte neben einem R. v. Groot (Marine) und zwei Klengel's. Nr. 145 gute Thierstudie fast bestimmt von Adr. v. d. Velde und nicht von Paul Potter, auf dessen Gemälden ich nie so weich behandelte Köpfe gefunden habe, wogegen sie bei Adr. v. d. Velde oft genug wiederkehren. Nr. 146 tadellos erhaltene Vanitas von Pieter Potter, vielleicht aus der Sammlung Gsell. Die schwer, aber doch sicher leserliche Bezeichnung findet sich rechts unter dem Leuchterfuss. Nr. 151 und 152 zwei gute Rombouts. Nr. 153 modernes Bild. Nr. 155 »Reigentanz«, eine wenig variirte Wiederholung des Joh. Rottenhammer in München (eine andere alte Copie oder Wiederholung findet sich in Kremsir). Nr. 158 zeigte sich bei guter Beleuchtung nicht als Ruisdael. Nr. 159 R. Savery, treffliches Bildchen, das an Lanna nach Prag ging und von diesem dem Rudolfinum geschenkt wurde. Nr. 163 nicht Schäuffelein (siehe weiter unten). Nr. 174 D. Teniers d. j. echt und gut. Nr. 175 ist vom älteren Teniers. Der jüngere mag aber an der Ausführung Antheil genommen haben. Leider ist von der Jahreszahl nur die erste Hälfte leserlich. Die unbestimmten Reste der letzten Ziffern erlauben nicht einmal eine Vermuthung. Nr. 185 Heilige Familie vom Meister des Todes der Maria; gute alte Copie. Nr. 203 Babylonischer Thurmbau; gewiss nicht von Mart. v. Valkenburg, vermuthlich aber von A. Mozart [3]. (Die authentischen M. v. Valkenburg's im unteren Belvedere, das Dresdener Bild und eine feine bezeichnete Miniatur in der Sammlung Klinkosch, Nr. 203, geben genügende Anhaltspunkte für die Verwerfung der Diagnose Valkenburg. Der monogrammirte A. Mozart in Augsburg aber zeigt mit dem Wiener Bilde die grösste Verwandtschaft.) Nr. 286 »Kämpfende Hähne« von N. v. Verendael (gingen um 350 fl. an Weber), sehr interessant, desgleichen Nr. 208 »Haustauben« von Jacob Victor, die man ehemals in der Sammlung Gsell bewundern konnte (vergl. den Auctionskatalog Nr. 117 und Bode in der Zeitschrift für bildende Kunst VII, S. 186). Das hübsche Bild ging um 510 fl. an Weber. J. M. Vien's »Susanna« war beachtenswerth. Auf 214 Waterloo »Waldlandschaft« ist die Bezeichnung höchst verdächtig. Nr. 218 Th. Wyck Hexenküche und 219 Stillleben von M. Wytmanns waren schliesslich sehr gute Bilder. Letzteres war 1872 bei Gsell gekauft worden. Vorher war es bei Festetics (Nr. 35), noch früher bei Adamovics.

Unter den modernen Gemälden nenne ich Makart's »Sommernachtstraum«, weil die Ausführung im Grossen mit dem Wiener Stadttheater vor einigen Jahren verbrannt ist. Bezahlt wurden dafür 3000 fl.

Zu einem Brustbild eines Mannes, das bei der Klinkosch'schen Versteigerung für die Wiener Akademie erworben wurde, wo es jetzt als Nr. 1132 verzeichnet steht, will ich die Vermuthung äussern, dass dieses breit und

---

[3]) Vergl. Kunstchronik XXIV, Nr. 36.

flüssig gemalte Bild ein Werk des Kölners Joh. Hülsmann sei, wie ich nach den sicheren Bildern in Pommersfelden schliessen möchte. (Ueber die letzteren will ich mich in den »Kleinen Galeriestudien« aussprechen, die noch im Laufe von 1891 erscheinen sollen.)

Ein sogenannter Schäuffelein Nr. 163: St. Johannes und Sta. Clara hat seit der Auction Klinkosch seinen Besitzer zum mindesten schon einmal wieder gewechselt. Ich sah das Bild auf der kleinen Versteigerung im März 1890 im Gebäude der Gartenbaugesellschaft wieder (dort als Nr. 172).

Mittheilungen über die Versteigerung der Sammlung Klinkosch brachten die Wiener Tagesblätter und der »Archivio storico dell' arte« (II, 168).

Einige Mittheilungen über die Provenienzen mehrerer Gemälde der Klinkosch'schen Sammlung, die nicht in den Auctionskatalog aufgenommen wurden oder zur Zeit der Auction gar nicht mehr in Klinkosch' Besitz waren, dürften hier wohl am Platze sein. Aus handschriftlichen Eintragungen in einem Katalog der Kaeser'schen Versteigerung vom Mai 1868 entnehme ich, dass Klinkosch damals zwei Carpione's um geringe Preise erworben hat: Nr. 26 »Scene aus der Sintflut« (Leinw. H. 1,07, Br. 1,36) und Nr. 27 »Verkündigung der Sintflut«.

Bei Gsell hatte Klinkosch ein L. Cranach'sches Urtheil des Paris mit des Künstlers Handzeichen gekauft (Nr. 194), ferner den schon erwähnten Wytmann (Nr. 132), einen Schmidtson (Nr. 344), einen P. Lely (Nr. 469), der vielleicht trotz der abweichenden Abmessungen mit dem Lely des Auctionskataloges Klinkosch identisch ist, und einen Venezianer (Nr. 518). (Nach handschriftlichen Eintragungen.)

Am 29. April und an den folgenden Tagen wurde im Wiener Kunstverein eine Versteigerung von zahlreichen modernen guten Gemälden und einigen alten Bildern abgehalten. Unter den letzteren war nichts eigentlich Hervorragendes. Ich vermag nicht zu sagen, woher die Gemälde kamen und wohin sie gingen. Von einem einzigen frühen Werk des R. v. Haanen weiss ich, dass es von Herrn Ingenieur Alfred Collmann in Wien erstanden wurde.

Am 26. November: Versteigerung aus dem Nachlass des Schätzmeisters Löscher. Vergleiche den kleinen Katalog, wo 71 theils alte, theils moderne Bilder verzeichnet stehen. Ich war verhindert, dieselben zu besichtigen.

Am 3. Dezember und an den folgenden Tagen: Versteigerung »aus dem Nachlasse der Herren Henri Lustig, Alex. Freih. v. Warsberg, der Frau Elise Hertz und aus dem Besitze des Herrn Eduard Föst in Wien«. (Im Künstlerhaus durch H. O. Miethke.) In dem glänzend ausgestatteten Katalog werden zunächst verzeichnet und zum Theil abgebildet 34 moderne Gemälde: ein A. Achenbach'scher »Strand von Ostende« (von 1858), ein vorzüglicher Ferd. de Braekeleer (»Liebeserklärung eines Alten«), ein J. B. Brascassat (»Auf der Weide«), eine Marine von P. J. Clays, eine Skizze von 1857 zu Gérome's »Phryne«, ein ganz vorzüglicher Hendrik Leys, ein Madou, Palizzi, van Schendel, Fl. Willems' »stürmische Liebesbewerbung« von 1859, ein Hafenbild von Ziem, und andere.

In der Abtheilung für die Sammlung E. Hertz werden 51 moderne Ge-

mälde verzeichnet, unter denen mehrere Adams, viele van Haanens und ein Ranftl (Hunde) genannt werden sollen.

Als Bestandtheile der Sammlung Föst werden nur acht moderne Bilder bezeichnet, unter denen übrigens mehrere bedeutende auffallend waren, wie Paul Meyerheim's »Schafschur« von 1871, Leop. Müller's »In der Scheune« von 1872 und Alois Schönn's »Vorhalle der Synagoge in Krakau« von 1869.

In der Sammlung des Baron Warsberg fand man 22 Oelgemälde und viele Aquarelle und Zeichnungen. Eine Ansicht von San Giovanni in Laterano in Rom aus dem Jahre 1853 von Jacob Alt war von Interesse, wie auch mehrere Aquarelle von Franz Alt. Ich habe nicht Zeit gefunden, die ganze Sammlung zu studiren.

Am 9. Dezember wurde die Sammlung von Miniaturen, Oelgemälden, Zeichnungen, Aquarellen und ostasiatischen Kunstgegenständen »aus dem Nachlasse des Herrn Adolf Kohn, ehemaligen Kunsthändlers in Newyork«, versteigert. Die 240 Miniaturen waren sowohl für die Porträtkunde als auch für die Kunstgeschichte der Feinmalerei von hohem Interesse, so dass ich bedauere, bei wenig Zeit und schlechter Beleuchtung an ausführlichen Aufschreibungen gehindert gewesen zu sein. Namen wie Sicardy, J. Isabey, Andreoli, Kanz, Füger, Vestier sind mir aufgefallen. Dass ein sogenanntes Beethovenbildniss von Langlais nicht authentisch war, habe ich an anderer Stelle schon ausgesprochen.

Die grösseren 43 Oelgemälde, meist Werke moderner Künstler, waren ebenfalls schlecht beleuchtet, wesshalb ich keine weiteren Studien anstellte.

1890.

Am 13. Januar und an den folgenden Tagen wurde im Wiener Künstlerhause der künstlerische Nachlass von Aug. R. v. Pettenkofen durch H. O. Miethke versteigert. Im Katalog findet man eine ziemlich umfangreiche Lebensgeschichte des Meisters, zu deren Abfassung ich mich hier nachträglich selbst bekennen muss, da ich diese Arbeit nur mit meiner Chiffre bezeichnet hatte. Auch auf die Entwicklung von Pettenkofen's Stil und auf seine hervorragenden Arbeiten habe ich im Vorwort des Kataloges aufmerksam gemacht[4]). Eine grosse Anzahl von Illustrationen bildet die wichtigsten Typen des Malers ab, seine Zigeuner jung und alt, seine sonnenbeschienenen ungarischen Märkte, seine Pusztalandschaften, seine unzähligen Pferde, seine Italienerinnen und mehr. In der Abtheilung der Gemälde und Oelskizzen werden 99 Nummern verzeichnet, denen sich in den Abtheilungen der Aquarelle und Zeichnungen noch mehrere Hundert interessante Nummern anschlossen.

Unter den wenigen Arbeiten anderer Künstler, die im Nachlass vertreten waren, dürften eine kleine Costümstudie von Meissonier (Nr. 565) mit einer Widmung an Pettenkofen und eine Oelskizze von Fl. Willems die bedeutendsten gewesen sein.

---

[4]) Nachzutragen wäre hier etwa, dass ich Pettenkofen's Duell aus den frühen fünfziger Jahren 1881 im Museum Fodor zu Amsterdam gesehen habe (als Nr. 158), sowie ebendort ein ungarisches Sittenbild von unserem Künstler (Nr. 157).

Die Wiener Tagesblätter brachten kurze Notizen über die hohen Preise, die auf dieser Versteigerung erzielt wurden.

Am 28. März und an den folgenden Tagen: Versteigerung der »Kunstsammlungen des Herrn Dr. L. Heidhier bei Graz (Nachlass), des Herrn Baron E . . . . . ., des Banquiers H . . . . und aus einem anderen bedeutenden Kunstbesitz« abgehalten im Gebäude der Gartenbaugesellschaft von Gabriel Posonyi.

Der Katalog verzeichnet zunächst 113 moderne Gemälde, unter denen ich einen Braekeleer von 1848 (»Einkehr bei der jungen Wirthin«), einen grossen Th. Gudin (»Nach dem Schiffbruch«), zwei frühe R. van Haanen (Nr. 34, »Waldlandschaft mit Teich«, und 37, »Nordischer Strand bei Sonnenuntergang«), ein Sittenbild von H. Lossow, ein feingestimmtes Stillleben von Dav. de Nôtre, einen schlecht modellirten Ranftl, eine grosse Landschaft von Rob. Russ (Nr. 90) und einen Waldmüller nennen möchte.

Interessanter als die Modernen waren die Alten, deren 76 verzeichnet werden. Ein monogrammirter guter C. Bega mit einer Liebesscene, deren Auffassung durchaus nicht für Töchterschulen passt, ein monogrammirter Pieter v. Bloemen (Lagerscene mit scheckigem Pferde in der Mitte) aus der besten Zeit des Meisters müssen zunächst genannt werden. Ein Berghemistisches hübsches Bildchen mit der Signatur »M. L. Court« verdiente Beachtung, ebenso wie zwei Strandlandschaften in der Art des H. de Meyer (Nr. 133 u. 134). Nr. 135 »Soldaten in einer Scheune« war vielleicht mit Recht dem Benj. Cuyp zugeschrieben. Ein J. C. Droochsloot von 1654 gehört zu den besseren Arbeiten des fruchtbaren Künstlers (monogrammirt). Nr. 143 war nicht von einem Francken, sondern irgend eine alte Copie nach einer Gruppe aus Dürer's Marter der Zehntausend. 146, ein Kreuzigungsbild von einem Niederdeutschen. 150, Stillleben aus der Richtung der De Heem. 151, Egb. v. Heemskerk (»Abschiedsbesuch beim sterbenden Bauer«). 152, vermuthlich Kalf (gutes Stillleben). 154, interessante Waldlandschaft von Al. Keirinck (bezeichnet unten halb rechts bei der Eidechse). Das Bild kam an Fr. Schwarz. 157 von A. Meyer, einem sehr späten Berghem Nachahmer. 159 Winterlandschaft von Klaes Molenaer. 161 H. Mommers, 162 ein Dämmerungsbild von A. v. d. Neer, 164 von Jan Olis (»Sitzende ältere Holländerin . . ., die Nadel einziehend«), rechts unten bezeichnet. Einige Zeit vor der Auction habe ich das feingestimmte Bildchen bei Fr. Schwarz in Wien gesehen. 167 Ant. Palamedes (»Kartenspieler beim Kamin . . .«), ein gutes Bildchen, wenngleich die Signatur nur mehr das A zweifellos erkennen lässt. 170 Sal. v. Ruisdael, wohl mit Recht zugeschrieben (»Waldige Dorfstrasse«). 172 nicht von Schäuffelein (Johannes der Täufer und Sta. Clara), war ehedem bei Klinkosch (siehe dort Nr. 163). 173 G. Schalcken, »Concert bei Kerzenlicht«, hat sehr gelitten. 175 »Waldige Landschaft mit spielenden Kindern« bezeichnet »C. Snellinck« und »J v O« (diese drei Buchstaben in einander geschoben). 179 nicht Jan Steen, eher Verelst. 188 scheint eine Landschaft aus der späten Zeit des Jan Wynants zu sein, obwohl das Mongramm fast sicher falsch ist. 189 ein guter sicherer

H. M. Zorgh mit drei Bauern in einer Stube. Oben auf der Bretterwand die alte, echte, wenngleich nicht mehr ganz scharfe Bezeichnung: »H. Sorgh« (Holz, H. 0,23, Br. 0,19). Das Bildchen stimmt im Stil vollkommen mit den kleinen Darstellungen bei Graf Harrach in Wien überein, die dort (auf Grund einer falschen Bezeichnung) als Teniers geführt werden, die ich aber schon vor einiger Zeit (auf Grund einer alten, echten Bezeichnung) für Werke des H. M. Sorgh erklärt habe [5]).

In der III. Abtheilung des Kataloges sind Aquarelle und Zeichnungen zusammengestellt. Darunter waren bedeutend Nr. 195 (wie es scheint, eine Ansicht des, jetzt Piazza Carlo Emanuele genannten Platzes zu Turin — bezeichnet »J. Alt 1836«) und zwei Aquarelle von Rud. Alt, eine »Küste von Amalfi« (Nr. 192) aus der frühen Zeit des Künstlers und eine spätere Arbeit (Nr. 191) mit der Bezeichnung: »Rom 18. Dec. 865 Via Caccina«. Ein Aquarell von Luttich v. Luttichheim, das als Nr. 224 feilgeboten wurde, war dasselbe, das vor mehreren Jahren in Lützow's Kunstchronik beschrieben worden war: »Ein reitender Edelmann hält im Walde vor einer blondhaarigen Jungfrau«.

Am 22. April: Versteigerung zweier Gemäldesammlungen (deren eine als »Nachlass des Herrn M ......« bezeichnet wird) durch J. C. Wawra im Gebäude der Gartenbaugesellschaft. 160 moderne Gemälde werden im Ganzen vom Katalog verzeichnet, unter denen mehrere von Bedeutung waren. Zwei Andreottis, ein H. Bellangé (»Strand in der Normandie«), ein Calame (»Waldlandschaft«), F. Cassioli (»Pompejanisches Gemach«), C. Ducros (»Nach dem Souper« beim Maskenball), Rob. Fleury (»Rembrandt im Atelier«), drei weiche blasse Guillemins, eine Idylle vom französischen Böcklin Heullant, E. Jettel (»Holländische Landstrasse«), Raffet (»Soldaten der ersten französischen Republik« — das Bild war ehedem bei Gsell), Schmitson (»Steinträgerinnen in Neapel« — war früher bei Gsell), zwei F. Waldmüller (»Tempel bei Girgenti«). Auch diese zwei Bildchen waren bei Gsell, dort als Nr. 405 u. 406. Es sind Gegenstücke, deren eines den Namen »Waldmüller«, deren anderes neben dem Künstlernamen überdies die Jahreszahl 1849 (nicht 1845) trägt.

Auch seien noch zwei gute Bildchen von F. Willems genannt (»Der gefiederte Liebling« und »Heimkehr vom Spaziergang«). Einige Aquarelle von R. Alt und A. v. Pettenkofen schliessen sich an.

Es ist sicher, dass sich die Reihe von Auctionen, wie ich sie hier gegeben habe, durch Einschaltung von unbedeutenden Erscheinungen des Kunsthandels in Wien noch sehr erweitern liesse. Ob damit auch eine wesentliche Bereicherung zu erzielen wäre, ist aber einigermassen fraglich. Dagegen bietet die Commentirung des vorstehenden Verzeichnisses noch ein reiches Feld der Arbeit. Ich habe zunächst den Regestencharakter in diesem Theil meiner Arbeit festgehalten, da ein commentirendes Eingehen auf alle Einzelheiten das Abschliessen der Arbeit ins Unabsehbare verschieben würde. Als

[5]) Vergl. Monatsblatt des Wiener Alterthumsvereins 1889 (November).

vorbereitendes Capitel dürfte mein Auctionsverzeichniss trotzdem seinen Zweck erfüllen.

Die Kenntniss von dem Gemäldereichthum des Alten Wien wird noch weiter gefördert durch eine Betrachtung der Sammlungen, nicht wie sie sich der Reihe nach aufgelöst haben, sondern wie sie zu bestimmten Zeiten noch unversehrt in zahlreichen adeligen und bürgerlichen Familien zu finden waren. Dahin zielt die Bemühung der nunmehr folgenden Mittheilungen.

Dr. Th. Frimmel.

Strassburg i. E. Die neue Sammlung von Gemälden alter Meister.

In der Nacht vom 24. auf den 25. August 1870 wurde die Gemäldegalerie der Stadt Strassburg, die in der Aubette aufgestellt war, ein Raub der Flammen. Der letzte Katalog derselben aus dem Jahre 1869 verzeichnete 19 Nummern (1—19) aus italienischen und spanischen Schulen, 40 Nummern (20—59) aus niederländischen und deutschen Schulen, 32 (60—91) aus französischen Schulen und dazu dann noch 57 Nummern von Malern des 19. Jahrhunderts. Von Italienern nannte der Katalog zunächst eine Sainte Apolline von Pietro Perugino (auch der Katalog von 1840 eignete sie schon diesem Meister zu, nicht mehr Raphael, der Waagen als Künstler genannt worden); Crowe und Cavalcaselle haben diese Apollonia als Annunziata erkannt und als ein Bruchstück jenes Altars nachgewiesen, den Perugino zwischen 1512 und 1517 für S. Agostino in Perugia gemalt hatte. Eine Magdalena zu Füssen Christi von Dosso Dossi, ein hl. Hieronymus in der Wüste von Correggio, eine Krankenheilung von Jacopo Tintoretto wurden von Kennern für Copien oder schwache Schulwerke erklärt, wogegen eine Berufung Abrahams von Jacopo Bassano den Ruf eines echten und guten Werkes genoss. Die übrigen Namen, welche hier der Katalog verzeichnete, waren Gennari, Reni, Turchi, Tassi, Sassoferrato, Ribera, de Matteis, Mola. An der Spitze der nordischen Meister stand der Name Schongauer (Dornenkrönung), doch haben sowohl Kugler wie Waagen das Bild nur als Schulgut gelten lassen und leicht könnte man nach der Beschreibung Waagen's an Kaspar Isenmann denken. Besser stand es mit einer Vermählung der hl. Katharina, welche der ältere Katalog (1840) als ein Werk des Lucas von Leyden, der spätere aber richtig als Hans Memlinc bezeichnete. Passavant hatte es zuerst als Werk dieses Meisters erkannt (Kunstblatt 1843) und Kugler und Waagen waren ihm in dieser Bestimmung gefolgt. Dieser Memlinc scheint das hervorragendste Bild der Sammlung gewesen zu sein. Bezeichnet soll gewesen sein ein Bildniss des Jean de Boullogne von Hans von Aachen, als gut und echt galten dann ein Frauenporträt von Mierevelt, Streit im Wirthshause von Ostade, Orpheus die Thierwelt durch seine Musik bezaubernd von Roelandt Savery (vom Katalog in der französischen Abtheilung aufgeführt), Gruppe von Bacchantinnen und Satyren von Jordaens; dagegen liess man die Taufe weder bei einem »Schulmeister« von Pieter de Hooch noch bei einer Landschaft (Venus mit Blumen) von Claude Lorrain als richtig gelten; hier und dort wurde nur die Hand eines Nachahmers er-

kannt. Philippe de Champaigne war mit zweien seiner Kirchenbilder, Verkündigung und Anbetung der Könige, vertreten, Oudry mit einer sehr guten Hirschjagd, Lebrun mit einer Skizze zu dem Michael im Louvre, dann Largillière mit dem Bildniss des Marschalls de la Feuillade und Rigaud mit einem männlichen und weiblichen Bildniss. Unter den Bildern, die dem 19. Jahrhundert angehörten, kam die Mehrzahl auf Elsässer Künstler; von guten französischen Namen führt der Katalog nur Flandrin mit einer Allegorie an (La Religion dans la douleur enfante la Resignation). Unter den Strassburgern erscheinen auch zwei der begabtesten Schüler Gleyre's, Schützenberger (Pygmalion seine Statue umarmend) und Ehrmann (die Syrene)[1].

Man sieht, die Zahl hervorragender Gemälde war nicht gross, aber der Verlust derselben wurde nichtsdestoweniger schmerzlich empfunden. Und Mittel, Ersatz su schaffen, fehlten ja nicht. Das Reich hatte eine Entschädigung von ungefähr 300000 Mark geleistet, die allmählich durch Zins und Zinseszins bis auf 550000 Mark angewachsen waren. So wurde denn vor etwas mehr als Jahresfrist beschlossen, die Anlage einer neuen Sammlung in Angriff zu nehmen und Bode mit dieser Aufgabe zu betrauen. Der Gemeinderath hat zunächst auf eine Anregung des Fürsten Statthalters und auf Vorschlag des Bürgermeisters 200000 Mark für Ankäufe bestimmt. Und für diese Summe hat Bode im Laufe eines Jahres eine Gemäldesammlung geschaffen, welche schon heute, wenn auch nicht der Nummernzahl nach, so doch in Bezug auf Vielseitigkeit und Gewähltheit mit angesehenen Sammlungen deutscher Mittelstädte in die Schranken treten kann. 68 Nummern kann der Katalog schon aufzählen und unter diesen kaum ein halbes Dutzend unbedeutender, wohl aber schon eine Reihe von Werken ersten Ranges. Am schwächsten steht es noch mit den Werken deutscher Meister, am besten sind die niederländischen Schulen vertreten.

Von drei Gemälden, welche dem italienischen Trecento angehören, führt eine kleine Kreuzigung den Namen Giotto; ich weiss nicht, ob sie dem Meister selbst angehört, aber die Hoheit des Ausdrucks, die Würde der Gestalten, der monumentale Wurf der Gewandung lässt doch nur an Giotto's unmittelbare Nähe denken. Die Perle quattrocentistischer Malerei ist eine Geburt Christi von Carlo Crivelli, ein echtes und sogar sehr charakteristisches Werk dieses nervösen, herben und wieder milden Meisters — dabei von miniaturartiger Feinheit der Ausführung und von entzückender Harmonie der kräftigen Farbung. Eine bezeichnete Madonna (Rocus de Marchonibus ganz unten am Rande) hat Lermolieff, als er sie 1888 bei Guggenheim in Venedig sah, als Copie jenes Bildes des Giovanni Bellini erklärt, das in einer Copie Bissolo's auch in der Galerie Borghese hängt (vgl. Lermolieff, Kunstkritische Studien, Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom. Leipzig, 1890, S. 311); und dies wohl mit Recht, denn aus eigener Natur heraus ist Rocco nie zu solcher

[1]) Ueber die alte Strassburger Sammlung vgl. G. F. Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland (Leipzig 1845) II. S. 355 ff. und E. Obermayer bei Kraus, Kunst und Alterthum in Elsass-Lothringen I. S. 567 ff.

Weichheit der Formen und Milde der Empfindung gekommen. Eine heilige Familie — Hintergrund Felsenlandschaft mit dem Zug der heiligen drei Könige — ist ein gutes, nur leider nicht gut erhaltenes Werk des Bartholommeo Montagna; es wurde aus dem Palazzo Colleoni-Porta in Thiene erworben. Das wichtigste Bild des italienischen Cinquecento ist ein Frauenbildniss aus der Schule Raphael's. Dasselbe Modell ist hier dargestellt, welches als die Fornarina Raphael's im Palazzo Barberini hängt. Das Strassburger Bild stellt jenes Mädchen ungefähr in gleichem Alter dar, aber in prunkvoller Zeittracht. Ein Leibchen aus Purpursammet mit weitgebauschten Aermeln aus dunkelgelbem Damast, aus dem ein weisses Hemd mit Spitzenbesatz bis zum Ansatz des Halses emporsteigt, verhüllt die kräftigen und doch gefälligen Formen; um die Taille legt sich ein Perlengürtel; ein weisses, gelb- und goldgestreiftes Tuch schlingt sich turbanförmig um das braune Haar Der Hintergrund ist dunkelgrün. Das Gesicht ist in dreiviertel Profil gestellt; die grossen, braunen unschuldigen Augen heften sich auf den Beschauer. Die Stirne (die »fronte serena«, die Firenzuola preist) ist von goldig schimmernden, braunen Löckchen umgeben, die Nase ist regelmässig, der Mund edel und von keuschem Liebreiz. Milde, Reinheit, Bescheidenheit spricht aus diesem Antlitz mit zwingender Beredsamkeit zu dem Beschauer. Die Hand, welche das Mädchen mit ähnlicher Gebärde wie auf dem Barberinibild an die Brust legt, hat durch Abreibung und Retouchen gelitten. Das Bruchstück eines Rades im Hintergrund (Symbol der hl. Katharina von Alexandrien) enthüllt den Namen der Dargestellten; also Catarina nicht Margherita, wie der anonyme Glossator Vasari's anmerkte (vgl. E. Müntz, Raphael, 2me ed., p. 665). Der dunkelgrüne Hintergrund steht über einem ursprünglichen helleren, das macht es, dass die Contouren der Formen jetzt zu scharf hervortreten. Zahlreiche Pentimenti weisen darauf hin, dass vom Künstler selbst die ursprüngliche Profilstellung und die Anordnung des Gewandes (das Hemd wurde weiter emporgezogen) günstig verändert wurde; hat Raphael an diesen Correcturen Antheil, da doch Alles zur Annahme drängt, dass das Bild noch vor 1520 von einem Schüler Raphael's (Penni?) gemalt wurde? — Ein bezeichneter Tintoretto (Tentoretto p.) Werbung des Bacchus um Ariadne, eine grosse heilige Familie in der Art des Paris Bordone, ein kleiner Hieronymus von Basaiti (?) seien nur genannt, dagegen sei ein in Beleuchtung und Farbe köstliches und ganz charakteristisches Bild von Jacopo Bassano (Verkündigung an die Hirten), ein Kniestück Petrus und Paulus (bez. Joseph Ribera Hispanus Valentinus civitatis Setabis academicus Romanus) von Spagnoletto und dann das prächtige Porträt eines Augustiner-Generals von Andrea Sacchi (aus der Sammlung Rothan, seiner Zeit im Palais Bourbon ausgestellt und damals von Braun photographirt) rühmend hervorgehoben. Doch noch höher als all die genannten Werke steht an künstlerischer Bedeutung die grossartige, aber in der Farbe selten milde und klare Landschaft mit Tobias und dem Engel von Salvator Rosa. Das Gegenstück war nach Bode's Mittheilung bezeichnet. Eine Ansicht des Canal Grande mit der Rialto-Brücke von Guardi spricht durch den stimmungsvollen Ton der Farbe besonders an.

Die altvlämische Malerei ist sehr gut durch sechs Täfelchen eines Reisealtärchens vertreten, die als ein voller Nachklang der Kunstweise der van Eijcks erscheinen. Sie gehören zu jener kleinen Gruppe von Werken, die ursprünglich unter dem Namen Memlinc gingen, jetzt aber für Simon Marmion in Anspruch genommen werden. Es ist Aussicht vorhanden, dass bald volles Licht in diese Sache gebracht wird. Die Strassburger Täfelchen stellen dar: Gott Vater zwischen Engeln thronend, den Satan mit Verdammten, den Tod, die Eitelkeit (ein anmuthiges, nacktes Weib mit einem Spiegel in der Hand in köstlicher Landschaft), dann einen Todtenkopf und ein Wappen mit der Devise Nul bien sans peine. Das Brustbild einer klagenden Magdalena ist ein ausgezeichnetes Werk der Richtung Massijs, ja nach dem Berliner Bild zu schliessen dem Quinten selbst angehörig. Die Brustbilder eines dorngekrönten Christus und einer betenden Maria, mit reichem landschaftlichem Hintergrund, sind gute niederländische Werke vom Ende des 15. Jahrhunderts, die ganz der Halbfigur der Maria in der Uffizien-Galerie (Nr. 762), datirt 1495 und im Katalog fälschlich als Justus van Gent angeführt, entsprechen. Eine figurenreiche Kreuzabnahme rührt von einem Ausläufer der Schule des Rogier van der Weyden her. Das prächtige Porträt eines Mannes in mittleren Jahren von derben Formen, aber überwältigender Lebensenergie ist jedenfalls das Werk eines hervorragenden niederländischen Meisters des zweiten Drittels des 16. Jahrhunderts, ob aber des Joost van Cleef ist schwer zu behaupten und schwer zu läugnen bei der geringen Kenntniss, die wir von diesem früh dem Irrsinn verfallenen Meister besitzen. Das bedeutendste deutsche Bild ist das Porträt eines Gelehrten oder doch vornehmen Mannes von Baldung. Es ist bezeichnet H. B. 1538. In Sebaldus Büheler's Chronik (hgg. von Dacheux im Bulletin de la Société pour la conservation des Mon. hist. d'Alsace IIe série, XIIIme vol. 1.) heisst es auf das Jahr 1545, wo Büheler den Tod des ihm befreundeten Baldung meldet »hat gemalt den Bischof Erasmum 1538, so in Capituli Thomani conclavi majore steht«. Erasmus wurde 1541 zum Bischof von Strassburg gewählt. Es wäre immerhin möglich, dass das vom deutschen Kaiser geschenkte Bild das sei, welches sich einst im Thomascapitel befand. In jedem Falle ist es ein ausgezeichnetes Werk Baldung's. Es vereinigt die höher entwickelte malerische Anschauung der Spätzeit des Künstlers mit der sorgfältigen Formenbehandlung der früheren Jahre. Ein Sündenfall — bezeichnet mit der geflügelten Schlange mit aufrechtstehenden Flügeln — und eine figurenreiche Kreuzigung sind tüchtige Werkstattsbilder Cranach's vor 1530. Barthel Bruyn ist durch die Bildnisse eines Ehepaars von 1532 gut vertreten. Die Stärke der Sammlung bilden aber die Niederländer des 17. Jahrhunderts. Von Rubens sind zwei Skizzen da; eine heilige Familie von lodernder Glut der Farbe und eine sehr edle Heimsuchung. Von van Dijck ist ein lebensgrosses Damenbildniss seiner genuesischen Zeit vorhanden; es wurde von der Familie Durazzo erworben, für welche es van Dijck seiner Zeit gemalt hatte und es stellt wohl auch eine Dame des Hauses Durazzo dar. Das weiche, etwas lockere Fleisch der Wangen, die gesunde Röthe derselben weisen noch auf den Einfluss des Rubens, nur

die Hände sind schon so fein, nervös, überschlank, wie sie van Dijck in der Regel seinen Frauen gab. Das Bild ist von jeder Restauration verschont geblieben, nur einer vorsichtigen Reinigung bedarf es, um es als ein Prachtwerk erscheinen zu lassen. Von Jordaens ist der sogenannte Breiesser da, von dem eine Replik das Museum in Cassel (Nr. 96) besitzt. Am Tischbein neben der Ziege findet sich die echte Bezeichnung: J. Jordaens 1652. Der blondgelockte Knabe am Boden, der auf dem Casseler Exemplar ungenirt seine Wasserkünste spielen lässt, hat hier im vorigen Jahrhundert von einem zartfühlenden Maler einen Rebenzweig erhalten, welcher das Feigenblatt ersetzt. Die vlämische Landschaftsmalerei ist mit Bildern von Lucas van Uden (ein Zettelchen auf der Rückseite in der Schrift des späten 17. Jahrhunderts datirt es auf 1627), R. van Hoecke (bez. links unten R. van Hoecke) und Huysmans vertreten. Die von Bode einem elegant gemalten Gesellschaftsbild gegebene Bezeichnung Christoffel van der Laenen hat urkundliche Bestätigung erhalten. Bei einer genauen Untersuchung des Bildes gelegentlich einer Neueinrahmung fand ich oben links die Reste einer Bezeichnung C van de . La . n . . f . . 1638.

Von dem jüngeren Teniers besitzt die Sammlung eine bezeichnete Bauernkneipe, die schon durch die Feinheit des Tons den besten Bildern des Meisters sich anreiht. Von Peter Neefs d. ält. sind zwei sehr feine kleine gothische Kircheninterieurs — mit vollem Namen und dem Datum 1654 bezeichnet — vorhanden. Es sind Gegenstücke, das eine in bräunlichem, das andere in bläulichem Ton gehalten. Ein bezeichnetes Stillleben von J. van Kessel — Blumen, Früchte, Vögel, Schmetterlinge, Fische u. s. w. um eine mit einer Cartouche verzierte Steinnische herum — entzückt durch die fröhliche Laune, mit der hier das Thierleben geschildert wird. So lange der Sammlung ein Rembrandt fehlt, nimmt die erste Stelle unter den Holländern das grosse Regentenstück von Thomas de Keyser ein. Es sind die sechs Regenten der Goldschmiedegilde dargestellt: in schwarzen Atlas gekleidet, mit Erzeugnissen und Werkzeugen ihrer Kunst in den Händen. Ein Wunder von Erhaltung und künstlerischer Vollendung! Unten rechts findet sich die Bezeichnung, die verschlungenen Buchstaben TDK und die Jahreszahl 1627, dazu noch ein zweites Datum unter der einen stehenden Figur in der Mitte 1636 und Aet. 26. Der Fleischton des Gesichts dieses jungen Mannes ist etwas röthlicher, die Halskrause weist auf einen Wechsel der Mode; es muss also in Folge eines Vorkommnisses innerhalb der Gilde neun Jahre nach Anfertigung des Bildes an Stelle des einen Regenten jener andere eingefügt worden sein. Von deutschen Galerien kann keine mit einem ähnlichen Regentenstück in die Schranken treten. Zwei schlichte Bildnisse von Ravesteyn — ein männliches und ein weibliches, aber nicht als Gegenstücke gemalt, seien auch nicht vergessen. Daran reihen sich ein frühes Bild des Pieter de Hooch (bezeichnet PH verbunden), doch aber schon mit den feinen, auch etwas raffinirt ausgeklügelten Lichtreizen und der feurigen Färbung dieses Rembrandtverehrers, dann ein voll bezeichnetes Bild von G. Metsu mit der Darstellung der Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus; der zu grossen Derbheit des Spottes des Dieners, welcher hinter dem Tragbett des Lazarus steht, begegnete wohl-

meinend die Restauration, indem sie die Rücklehne des Tragbettes erhöhte, so dass nur noch die Haltung der Hand andeutet, was hier vorging. Ein keck gezeichnetes, im Helldunkel ausserordentlich feines Gesellschaftsbildchen dürfte Bramer und eine »belebte Heerstrasse« (Vor der Zollschranke?) ein besonders farbenkräftiges und im Luftton sehr feines Bild dem Philipp Wouwerman zugehören. An der Spitze der holländischen Landschafter steht der seltene Gillis Hondecoeter (Geschenk des Consuls Thieme in Leipzig) mit einer Landschaft, die den Uebergang von der Brueghelschule zu der modernen holländischen Richtung ganz trefflich charakterisirt. — Van Goyen ist durch eine im Tone ganz von modernem Farbengefühl erfüllte Dünenlandschaft (Geschenk des Dr. Martin Schubarth in Dresden) und durch eine sehr fein gestimmte Flusslandschaft (Haager Meer) vertreten. Eine norwegische Landschaft von Everdingen ist derb in der Mache, aber von guter Wirkung; zwei Jagdausflüge von Gerrit Berck-Heyde — beide echt, bezeichnet G. Bergk Heyde — sind tüchtiges Mittelgut. Eine römische Landschaft mit San Steffano Rotondo im Vordergrund, ist eigentlich zu fein in der Zeichnung des Baumschlags, zu zart im Luftton für Moucheron, dessen Namen sie noch führt; die ausgezeichnete Staffirung im Vordergrunde weist aber mit Entschiedenheit auf A. van de Velde. Dagegen zeigt eine andere Landschaft, auch ein Motiv aus der Umgebung Roms, das Durchschnittsmass von Moucheron's Können. A. van Borssom, der Rembrandt-Nachahmer, ist durch ein sehr wirksames Nachtstück (Kanal und Windmühle, im Hintergrund eine brennende Stadt) vertreten. Eine Flusslandschaft bei hereinbrechendem Abend, die bei ihrem früheren Besitzer als Saftleven galt, ist in der Art des H. Saftleven, aber noch feiner und stimmungsvoller, als dessen Landschaften im Durchschnitt sind; ein Monogramm, unten, in der Mitte, ist nicht leicht sicher zu deuten; in Uebereinstimmung mit Bode lese ich die verschlungenen Buchstaben als M D. Von holländischen Stilllebenmalern ist zunächst der bedeutendste Jan Davidsz de Heem mit einem bezeichneten Stück (J. D. Heem) vorhanden; dasselbe ist nicht ersten Rangs, aber doch durch den kräftigen Goldton der Farbe ausgezeichnet. Den Mittelpunkt des Stilllebens bildet ein bis zur Hälfte mit Wein gefüllter Römer, in dem sich die Früchte von Land und See, die um ihn herum angeordnet sind, spiegeln. Das gedämpfte Licht fällt von einem hoch angebrachten Seitenfenster herein. — Ein bezeichnetes (Kalf) Stillleben von Willem Kalf (mit Gartengemüsen und einer Giesskanne auf dem Boden im Vordergrund, dahinter ein Ziehbrunnen und ein verwahrlostes Bauernhaus), ist wesentlich durch die warme und klare Färbung beachtenswerth, dagegen kann das grosse Blumenstück von Jan van Huysum (bezeichnet Jan van Huysum fecit) mit den besten Bildern, welche sich von diesem Meister in den öffentlichen Sammlungen finden, in die Schranken treten. Die Franzosen, deren zum Schluss gedacht sei, sind noch nicht reichlicher als die Deutschen vertreten. Den ersten Rang nimmt unter ihnen ein Gaspard Poussin mit der »Klosterkirche am Waldsee«, ein besonders feines und stimmungsvolles Werk dieses in deutschen Sammlungen so selten anzutreffenden Künstlers; daran schliesst sich François Millet mit einer piquant gemalten kleinen Flucht

nach Aegypten. Die Malerei des 18. Jahrhunderts vertritt Watteau mit einer »Köchin am Brunnen«, eines der selten vorkommenden Bilder, welche noch ganz im Geiste seiner vlämischen Künstlervorfahren, besonders des jüngeren Tenier's, gemalt sind, dann Lancret mit einer für die Zeit und den Meister recht charakteristischen Gartengesellschaft in den Masken der italienischen Komödie.

Absicht und Mittel sind vorhanden, die Sammlung weiter auszubauen; ein charakteristisches Bild von Rembrandt muss zunächst das Ziel der weiteren Bestrebungen bilden, an den sich andere noch nicht vertretene hervorragende Niederländer zu schliessen hätten. Auch die florentinische Schule des 15. Jahrhunderts muss ins Auge gefasst werden und dann — in erster Linie — muss das Augenmerk auf die alten deutschen Schulen, besonders die oberrheinische und schwäbische gelenkt werden. Die deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts soll zunächst in Künstlern wie Böcklin, Uhde, Thoma und Liebermann berücksichtigt werden.

Die Sammlung ist im Ausstellungssaal des kunstgeschichtlichen Instituts der Universität untergebracht; wenn nach zwei bis drei Jahren das Rohan-sche Schloss, in welchem jetzt die Universitäts- und Landesbibliothek sich befindet, frei wird, ist es zur Aufnahme der städtischen Sammlungen bestimmt (die Sammlung des Frauenhauses, das städtische Kupferstichcabinet, die Sammlung der Gesellschaft für Erhaltung vaterländischer Alterthümer, das Kunstgewerbemuseum). Dann wird Strassburg ein Centralmuseum besitzen, das bald neben den besten und reichsten deutschen Sammlungen mitgezählt werden wird. *H. J.*

Paris. Salle Georges Petit. Versteigerung der Collection Rothan. 29. Mai bis 1. Juni 1890.

Es waren sehr gemischte Gefühle, mit welchen man die berühmte Rothan'sche Sammlung nach allen Weltenden sich zerstreuen sah. So vielseitig war sie, dass sie den Geschmack eines Jeden befriedigen musste, während sie durch künstlerische Seltenheiten speciell für den Forscher eine eigene Würze besass. Welche Privatsammlung entgeht aber mit Sicherheit diesem Loos? Es war eine seltsame Ironie des Schicksals, dass Herr Paul Mantz die Vorrede zu dem Auctionskatalog schrieb, derselbe, der vor einer Reihe von Jahren einen bewundernden Artikel über diese Collection veröffentlichte, welche er mit den stolzen Worten abschloss, dass die Sammlung ausser den anderen trefflichen Eigenschaften noch eine besässe »une singularité suprême: elle ne se vend pas«.

Dem Kataloge folgend, nenne ich:

Nr. 1. Christoph Amberger, »Porträt von Joost van Bornckhorst«, Herr von Bleyswyck. Dieses besonders interessante Bild war sicherlich nicht von Amberger. Wie bekannt, ist es erst in den letzten Jahren in Deutschland, dass man seine Bildnisse aus der grossen Masse von verwandten Meistern rangirt hat; in Frankreich ist er in seiner Eigenthümlichkeit kaum noch be-

kannt. Dieses Bild schien mir übrigens ganz das Gepräge des 15. Jahrhunderts zu haben. 3300 fr.

Nr. 2. Jacques van Arthois, »Landschaft«. Die Figuren möglicherweise von Teniers. 900 fr.

Nr. 3. H. van Avercamp, »Die Schlittschuhläufer«. Ein Bild mit vielen geistreich gezeichneten, lebhaft bewegten, kleinen Figuren. 2200 fr.

Nr. 4. Averkamp, »Winter in Holland«. 2400 fr.

Nr. 5. L. Backhuysen, »Stürmiges Meer«. 800 fr.

Nr. 6. David Beck, »Männliches Porträt«. David Beck (vielleicht richtiger Beek) ist zu Delft 1621 geboren, obwohl Holländer, wurde er Schüler von van Dyck und starb in Haag 1656. Ein selten vorkommender Künstler. 330 fr.

Nr. 7. Cornelius Bega, »Holländisches Interieur«. Mit vollem Namen bezeichnet. 2000 fr.

Nr. 8. G. Berck-Heyden, »Der grosse Markt zu Haarlem«. Gutes Bild. Bezeichnet: Gerrit Berck-Heyden ft 1675. 10 000 fr.

Nr. 9. Dirk van Bergen, »Das Vieh wird getränkt«. 2000 fr.

Nr. 10. F. Bol, »Mannsbildniss«. 1600 fr.

Nr. 11. Jan Both, »Landschaft«. Mit Figuren, die dem Katalog zu Folge von dem Bruder A. Both sein sollen. Es ist, wie bekannt, eine allgemeine Annahme, dass die Gebrüder Both zusammen gearbeitet haben. Bredius bestreitet indessen dieses. Ihm zu Folge findet man Bilder von A. Both, die Quast und Codde ähnlich sind, während J. Both seine Figuren selbst malte. 1700 fr.

Nr. 12. B. Breenbergh, »Die Ruinen«. 420 fr.

Nr. 13. J. Breughel d. ält., »Der Markttag«. Bezeichnet und 1613 datirt. 2600 fr.

Nr. 14. J. Breughel d. ält., »Landschaft«. 1450 fr.

Nr. 15. P. Breughel d. ält., »Die Sprüche«. Vier kleine Bilder, in welchen wahrscheinlich die vier Jahreszeiten dargestellt sind. Voll von Leben, geistreich gezeichnet, miniaturartig ausgeführt. Bezeichnet: P. BREVGHEL. Holz. Rund. Diam., 18 cm. 3100 fr.

Nr. 16. J. van Calcar. »Porträt eines Venetianers«. 2200 fr.

Nr. 17. Jan van der Capelle, »Der Maasstrom«. Dieses Bild zeugte von der einzig grossen coloristischen Fähigkeit des Meisters in der Behandlung der Marine. Die Abspiegelung der röthlichen Wolken in dem Fluss mit überaus grosser Feinheit dargestellt. 7700 fr.

Nr. 18. Philip de Champaigne, »Porträt von dem Herzog von Roannais«. 3000 fr.

Nr. 19. Ph. de Champaigne, »Porträt von dem Cardinal Richelieu« (Mazarin). 2200 fr.

Nr. 20. Ph. de Champaigne, »Porträt von dem Cardinal Mazarin« (Richelieu). 2900 fr. Der Katalog hatte sich hier ein Quid pro quo zu Schulden kommen lassen.

Nr. 21. Pieter Codde, »Die Conversation«. Gutes kleines Bild dieses seltenen Meisters. Mit seinem Monogramm bezeichnet. 2300 fr.

Nr. 22. Gonzales Coques, »Porträt einer holländischen Dame«. Ganz in der Manier van Dyck's. 4100 fr.

Nr. 23. Lucas Cranach, »Bildniss von Luther«. Leicht verständlich ist es, dass Cranach oftmals Bestellung auf das Bild Luthers, ebenso wie auf diejenigen der Churfürsten bekam. Zahlreiche Lutherbildnisse gingen desshalb aus seiner Werkstatt hervor, von welchen jedoch nur wenige eigenhändig waren. Zu diesen gehörte sicherlich nicht das Auctionsbild. Mit dem bekannten Monogramm und der Jahreszahl 1545 bezeichnet. 5600 fr.

Nr. 24. Lucas Cranach, »Porträt von Dietrich Veit«. Diese interessante und tüchtige Arbeit kann ich weder Cranach noch seiner Schule zuschreiben. 1800 fr.

Nr. 25. Aalbert Cuyp, »Marine«. Bezeichnet. 8500 fr.

Nr. 26. A. Cuyp (?) »Weibliches Porträt«. 1800 fr.

Nr. 27. S. F. van Dael, »Blumen«. Bezeichnet: van Dael 1811. Diese bunte und disharmonische Arbeit erreichte 9400 fr.

Nr. 28. Dirk van Delen, »Das Innere einer Kirche«. Bezeichnet: D. V. DELEN Ft 1648. 1105 fr.

Nr. 29. W. C. Duyster, »Der Page«. Bode schreibt dieses Bild (Studien, p. 157) dem Monogrammisten HP (H. Pot?) zu, einem mit Duyster verwandten Meister. Indessen scheinen doch die Ueberreste der Signatur auf Duyster selbst zu deuten. Von diesem seltenen Meister nennt der Katalog ein Bild in St. Petersburg, ausserdem ist mir eines in Stockholm und ein zweites in Dresden bekannt. Holz. Ovale Form. Hoch 51 cm, br. 37 cm. 5700 fr.

Nr. 30. Anton van Dyck, »Der Tanz der Amorinen«. Geistvolle und graziöse, kleine Skizze, in feinstem Silberton, en grisaille gemalt. Möglicherweise die Skizze zu der Engelgruppe in dem Bild »Madonna mit den Rebhühnern« in St. Petersburg. 830 fr.

Nr. 31. A. van Dyck, »Der Organist«. Skizze en grisaille. Wahrscheinlich als Vorlage für einen Kupferstich bestimmt. 1300 fr.

Nr. 32. A. van Dyck, »Weibliches Porträt«. En grisaille gemalt. 830 fr.

Nr. 33. A. van Everdingen, »Norwegische Landschaft«. 1750 fr.

Nr. 34. Everdingen, »Norwegische Landschaft«. 2100 fr.

Nr. 35. Franck d. ält. (?), »Dame und Cavaliere«. 1100 fr.

Nr. 36. Johannes Fyt, »Obst mit Wildprett«. Bezeichnet. 4200 fr.

Nr. 37. J. Fyt, »Früchte«. 2700 fr.

Nr. 38. Hugo van der Goes (?), »Maria mit Engeln«. 2800 fr.

Nr. 39. Hugo van der Goes (?), »Maria mit dem Kinde«. 2100 fr. Wann soll dieser Meister, dessen Hauptwerk, und zwar einziges beglaubigtes Werk, sich in der Galerie S. M. Nuova zu Florenz befindet, damit aufhören Lückenbüsser und ein in den Auctions- und auch Galeriekatalogen beliebiges Versteck für Unwissenheit zu sein? Steht doch manche Künstlerindividualität, die vor einem Jahrzehnt im Dunkeln lag, jetzt in der Kunstgeschichte in bestimmten Zügen gezeichnet, mit scharf geschnittenem, leicht zu erkennendem Profil! Möchte die Reihe bald an Hugo van der Goes kommen! Wohl weiss ich, dass mehrere Kunstgelehrte ihm in den letzten Jahren verschiedene Werke

zugeschrieben haben, unter Anderem die interessante »Beweinung Christi« in der Kaiserl. Gemäldesammlung zu Wien. Doch obwohl man in Bezug auf mehrere von diesen ihm zugeschriebenen Werke wesentliche Uebereinstimmungen mit seinem berühmten Hauptwerk in Florenz findet: das Ueberzeugende in dieser Synthese fehlt doch noch.

Es sei mir hier erlaubt — wohl nicht eine Beschreibung des bekannten Bildes zu Florenz zu geben — so doch einige Wahrnehmungen einzuschalten, die möglicherweise nützlich sein können, und die jedenfalls das Verdienst haben, unmittelbar dem Bild gegenüber niedergeschrieben zu sein.

Der ernste, ja düstere Eindruck, den diese Arbeit beim ersten Blick auf den Beschauer macht, stammt hauptsächlich von dem blaugrauen Ton, der das ganze Bild beherrscht und durchdringt: die Architektur, das Landschaftliche, doch namentlich das Nackte bei den weiblichen und männlichen Figuren (in der weiblichen Carnation bisweilen ins Weissliche fallend). Dieser Eindruck aber verstärkt sich durch die ernsten und strengen Typen. Die Frauen und Engel haben scharf geschnittene, strenge Gesichter, die Stirn ist kräftig auswärts gebogen und man beobachte die typische, doppelte Einbiegung der Nasenlinie, die dem Profil einen eigenthümlich herben Ausdruck gibt. Sie haben hagere, busenlose, asketische Körper, die fast ganz unter den reichen, mit Goldstickerei (pastos, beinahe reliefartig angesetzt) geschmückten Brocat-Gewändern verschwinden. Die Falten sind feierlich geordnet und zu recht gelegt — in gothischer Art — wie bei den Gebrüdern van Eyck. Die Männer sehen ernst, mürrisch, mitunter fanatisch aus, die meisten haben grobe, bäuerische Züge und grosse, plumpe Hände. Auch die Kinder scheinen bleich, ernst und düster, nur über dem neugebornen Christuskind, dessen kleiner Körper, auf der Erde in einer Glorie liegend, den Mittelpunkt in dem ganzen Werke bildet, breitet sich, die grauliche Carnation überströmend, ein schwacher Rosenschimmer.

Der grauliche Ton im Bilde vermag doch nicht den Glanz der Localfarben zu dämpfen, hauptsächlich tritt das Blaue (in mehreren Nuancen und im weiblichen Gewand ins Weissliche changirend), das Rothe und das Grüne hervor.

Man beobachte ferner insbesondere die Hände. Sie sind grob, mit hervortretenden Gelenken, auch bei den Frauen unfein aber überaus detaillirt, mit eingehender anatomischer Kenntniss ausgeführt. Der Knochenbau tritt deutlich hervor, und für die Falten und Runzeln in der ältlichen Haut gibt er erstaunlich genaue Rechenschaft. Die Nägel besonders, mit ihrem fein berechneten Reflexlichte und deutlich weissen Halbmonden, sind mit grosser Sorgfalt behandelt. Man beobachte auch die weich modellirten Vertiefungen in den gefalteten runden Kinderhändchen. Die energische Individualisirung und die gründliche Vertiefung im Detail bei Van der Goes wurde mitunter von italienischen Zeitgenossen nachgeahmt. Auf einer Tafel von Domenico Ghirlandajo »Die Anbetung der Hirten« Nr. 50 in der Akademie zu Florenz, beobachtete man die gefalteten Hände bei den Hirten, der letzt rechts steht. Die Nachahmung, die doch nicht das Vorbild erreicht, ist unverkennbar.

In der Landschaft ist der Mittelgrund (auf den Flügelbildern) gelbbraun, das Ferne blau. Sie ist im Ganzen gut aufgefasst. Die Felsen naturtreu aufgethürmt, die Bäume fein gezeichnet, blätterlos oder mit sparsamem Laub, wie auf umbrischen Bildern. Auch das Beiwerk ist mit grosser Meisterschaft ausgeführt, so das Roggenbündel im Vordergrunde, die Blumen etc.

Nr. 40. Jan van Goyen, »Die Kirche und die Mühle«. Mit diesem, in einem klaren bräunlichen Ton breit gemalten Bild wurde die Reihe der vorzüglichen und grossentheils signirten und datirten Bilder, die eine der interessantesten Specialitäten dieser Collection war, eröffnet. Nach Herrn P. Mantz soll Rothan einer von den ersten französischen Sammlern gewesen sein, der Interesse für diesen Künstler hatte, wenigstens war er es, der den Anfang machte, ihn hoch zu bezahlen. Doch war es weniger seine erste Periode, in welcher er noch unter dem Einfluss Esajas van der Velde's als seine mittlere und letzte, die mit charakteristischen Werken auf der Auction repräsentirt war. — Obiges Bild war mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet und 1644 datirt. 5100 fr.

Nr. 41. J. van Goyen, »Die Kirche am Ufer des Meeres«. 3900 fr.

Nr. 42. J. van Goyen, »Marine«. Frischer Wind. 2900 fr.

Nr. 43. J. van Goyen, »Die Hütten«. Bezeichnet und 1655 datirt. 3600 fr.

Nr. 44. J. van Goyen, »Der Brunnen«. Eine für Goyen ungewöhnliche Composition, die an Molyn erinnert. Mit vollem Namen bezeichnet und 1633 datirt. 2350 fr.

Nr. 45. J. van Goyen, »Meeresstille«. Dieses Bild war in einem zarten Silberton gemalt und von der feinsten Stimmung. Mit seinem Monogramm bezeichnet und datirt 1633. Früher in der Collection Etienne Arago, die 1872 verkauft wurde. 10000 fr.

Nr. 46. J. van Goyen, »Das Innere einer holländischen Stadt«. Bezeichnet und 1641 datirt. 2500 fr.

Nr. 47. J. van Goyen, »Die Fähre«. Bezeichnet und 1642 datirt. 4900 fr.

Nr. 48. Anton Grieff, »Hunde und Wildprett«. Schöne, kleine Arbeit, vollständig bezeichnet. 1600 fr.

Nr. 49. Frans Hals, »Bildniss einer jungen Frau« (La femme au gant). Bode zu Folge gegen 1630 gemalt und früher bei Pereire, Epstein und Sirot radirt von Boilvin. Leinwand. H. 99 cm, Br. 81 cm. 38000 fr.

Nr. 50. F. Hals, »Der Mann im grauen Mantel«. Brustbild. Dreiviertelansicht. Holz. H. 35 cm, Br. 26 cm. 6500 fr.

Nr. 51. F. Hals, »Die Zechbrüder«. Dieses flott gemalte Bild machte den Eindruck von einem Meister, der Adriaen Brouwers nahe stand, zu stammen und schien mir nicht ganz zweifellos Frans Hals anzugehören. Es war auch nicht, wie der Katalog berichtet, mit einem H. bezeichnet (welches auch abweichend sein würde, da die Signatur Hals' in der Regel ein zusammengezogenes FH ist), sondern mit H L bezeichnet, eine Signatur, die der ältere Fr. Hals nicht benutzt hat. Bode indessen führt dieses Bild zwischen den Werken von Hals auf. Holz. H. 22 cm, Br. 18 cm. 5100 fr.

Nr. 52. Dirk Hals, »Die Sänger«. Ein echtes und gutes Bild dieses nicht häufig vorkommenden Meisters. Holz. H. 48 cm, Br. 40 cm. 2150 fr.

Nr. 53. Jan Davidz de Heem, »Früchte und Insecten«. Mit vollem Namen bezeichnet. 1200 fr.

Nr. 54. Willem de Heusch, »Landschaft mit Felsen«. Mit vollem Namen bezeichnet. 1100 fr.

Nr. 55. Willem de Heusch, »Italienische Landschaft mit Sonnenuntergang.« 900 fr.

Nr. 56. Melchior de Hondecoeter, »Vögel in einem Park«. Mit vollem Namen bezeichnet. 10 600 fr.

Nr. 57. Cornelis Huysmans, »Waldbild«. 2000 fr.

Nr. 58. C. Huysmans, »Landschaft mit Reitern«. Früher in der Collection Escudero. 1800 fr.

Nr. 59. C. Huysmans, »Der Hohlweg«. Schöne, kleine Arbeit. 2100 fr.

Nr. 60. C. Huysmans, »Im Walde«. 1150 fr.

Nr. 61. Jakob Jordaens, »Porträt eines Bürgermeisters«. Meisterhaftes Bild in natürlicher Grösse; zeigend, zu welcher Höhe Jordaens in seinen besten Bildern gelangt ist. Von Waltner radirt. Leinwand. H. 1,16 m, Br. 98 cm. 58 000 fr. (Hr. E. André.)

Nr. 62. J. Jordaens, »Kinder mit einem Lamm«. Gute Kinderporträts. 3200 fr.

Nr. 63. W. Kalf, »Kücheninterieur«. 2000 fr.

Nr. 64. W. Kalf, »Stillleben«. 1020 fr.

Nr. 65. Thomas de Keyser, »Porträt eines jungen Herrn«. Kniestück in natürlicher Grösse. Mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet. 8300 fr.

Nr. 66. Th. de Keyser, »Porträt eines holländischen Herrn«. Fälschlich Cuyp bezeichnet. Jedenfalls mit Keyser verwandt. Früher Collection Beurnonville. 2400 fr.

Nr. 67. Ph. de Koningk, »Aus der Gegend Haarlems«. Schöne Landschaft mit weiter Perspective, falsch mit dem Buchstaben R bezeichnet. Sollte ohne Zweifel Ruisdael bedeuten; der Schüler Rembrandt's erinnert hier mehr an Ruisdael als an seinen Lehrer. Früher in der Collection Viardot. 6300 fr.

Nr. 68. Lely, »Mannsporträt«. 330 fr.

Nr. 69. J. Lingelbach, »Die Falkenjäger«. Dieses feine, kleine Bild hatte eine täuschende Aehnlichkeit mit Wouwermann. Es wurde indessen 1867 auf der Versteigerung Pommersfelden verkauft und hatte damals (Bürger zu Folge) die Signatur Lingelbach's. Später ist es mehrmals als ein Wouwermann verkauft worden. Hiebei geschieht aber Lingelbach unrecht. Man muss ihm seine wenigen guten Bilder lassen. 1050 fr.

Nr. 70. Nicolai Maas (?), »Kircheninterieur«. 2600 fr.

Nr. 71. N. Maas, »Männliches Porträt«. 3500 fr.

Nr. 72. N. Maas, »Weibliches Porträt«. Pendant zum vorigen. Diese beiden kleinen Bildnisse gehörten seiner ersten guten Rembrandt'schen Periode. (Ob nicht das bekannte Porträt einer alten Frau in der La Caze Collection

im Louvre, Nr. 155, die zu vielen Conjecturen Anlass gegeben hat, ein Jugendbild von Maas sein sollte?) 1500 fr.

Nr. 73. A. van der Meulen, »Schlacht zwischen den Türken und den alliirten Oesterreichern und Franzosen«. 2100 fr.

Nr. 74. Willem van Mieris, »Der Weinkenner«. (Porträt.) Bezeichnet W van Mieris A° 1699. 4000 fr.

Nr. 75. Abraham Mignon, »Obst«. Mit vollem Namen bezeichnet. 4050 fr.

Nr. 76. Peter Molyn, »Landschaft während dem Gewitter«. Schien mir sehr von Molyn abzuweichen und war eher einem Isack von Ostade ähnlich; hing aber nicht gut für eine genauere Untersuchung. 1200 fr.

Nr. 77. Frederik Moucheron, »Italienische Landschaft«. Bezeichnet Moucheron 1685. 1450 fr.

Nr. 78. Aart van der Neer, »Winter in Holland«. Schönes Bild mit dem Monogramm des Künstlers. Früher in der Collection Jwan Turgenieff. 8800 fr.

Nr. 79. Caspar Netscher, »Porträt eines Edelmannes«. Bez. 1600 fr.

Nr. 80. Adrian van Ostade, »Der lustige Vläme«. Der Bauer am Fenster, die Weinkanne in der Hand (den der Katalog »den Vlämen« nennt), kommt häufig vor, mit geringen Abweichungen. Mit vollem Namen bezeichnet. 8500 fr.

Nr. 81. A. van Ostade, »Die Schule«. Bezeichnet: A. v. Ostade 163. . Die letzte Ziffer nicht lesbar. Das kleine Bild ist wahrscheinlich in der letzten Hälfte der Dreissiger gemalt, als Rembrandt anfing seinen Einfluss geltend zu machen. 2500 fr.

Nr. 82. A. van Ostade, »Bauerninterieur«. Bezeichnet. 1450 fr.

Nr. 83. Jsack van Ostade, »Eisbelegter Fluss«. Bezeichnet mit vollem Namen. 1700 fr.

Nr. 84. Oudenrogge, »Holländische Ansicht«. Interessante Flusslandschaft dieses seltenen und recht bedeutenden Meisters. Bezeichnet und 1649 datirt. 1400 fr.

Nr. 85. Antoni Palamedes, »Porträt von Jan Niclaesz Gael.« Sicherlich das beste der seltenen Porträts dieses Meisters. Halbfigur. Oben ein Wappen. Darunter Signatur: A° 1644. A. Palamedes pinxit. 15 500 fr.

Nr. 86. Egbert van der Poel, »Der Keller«. Bezeichnet: E. van der Poel 1641. 1300 fr.

Nr. 87. E. van der Poel, »Die Fähre«. Bezeichnet. 1900 fr.

Nr. 88. Frans Pourbus d. j., »Porträt von Marie von Medicis«. Natürliche Grösse. Im Katalog wird dieses Bild als »très rare« bezeichnet. Findet sich aber mit geringen Abweichungen zweimal im Louvre. 17 200 fr. (Von H. Vion gravirt.)

Nr. 89. Frans Pourbus d. j., »Porträt von Marie von Medicis«. Brustbild. 2600 fr.

Nr. 90. F. Pourbus d. j., »Porträt von Elisabeth von Oesterreich«. Ich bezweifle, dass dieses vorzügliche Bildniss von Pourbus ist, von dem ich kein Bild von so zarter Behandlung und so vornehmer Charakteristik kenne. Von L. Rat radirt. 3900 fr.

Nr. 91. Pourbus d. j., »Anna von Oesterreich«. Gravirt von L. Lucas. 5700 fr.

Nr. 92. Franz Pourbus d. ält. (?), »Der Herzog von Alba«. 3000 fr.

Nr. 93. Schule Rembrandt's, »Weibliches Bildniss«. Ich sollte sehr im Irrthum sein, wenn dieses Bild nicht die Wiederholung eines Porträts in der Kaiserl. Gemäldesammlung zu Wien ist (Belvedere I. Stock, niederländische Schule Nr. 40), in der ersten Amsterdamer Periode Rembrandt's gemalt; möglicherweise eine bestellte Copie aus der Werkstatt des Meisters. Es schien mir wenigstens keine moderne Copie zu sein. 1700 fr.

Nr. 94. P. P. Rubens, »Allegorie«. Der Tugend wird von der Zeit zum Siege geholfen. Echte und geistvolle Skizze. En grisaille mit einzelnen colorirten Partien. Holz. Höhe 36 cm, Br. 46 cm. 1950 fr.

Nr. 95. Jacob van Ruysdael, »Das Getreidefeld. Stimmungsvolles Bild. Motiv von den flachen Wiesen um Haarlem, mit weitem Horizont. Mit vollem Namen bezeichnet. Früher in der Collection Viardot. Radirt von Maxime Lalanne. Leinwand. H. 48 cm, Br. 56 cm. 24000 fr.

Nr. 96. J. van Ruysdael, »Der Winter«. Bezeichnet. 8000 fr.

Nr. 97. Salomon van Ruysdael, »Holländische Aussicht«. Bezeichnet und 1655 datirt. 7500 fr.

Nr. 98. S. v. Ruysdael, »Dordrecht«. Mit dem Monogramm des Meisters versehen. 8000 fr.

Nr. 99. S. v. Ruysdael, »Marinebild«. 4900 fr.

Nr. 100. S. v. Ruysdael, »Marine«. Alle vier hervorragende Bilder des Meisters. 2600 fr.

Nr. 101. David Ryckaert, »Die Küche«. In einem dem Künstler ungewöhnlich röthlichen Ton. Bezeichnet und 1656 datirt. 1900 fr.

Nr. 102. Daniel Seghers und Cornelius Schut, »Die hl. Familie von einer Fruchtguirlande umgeben«. 1400 fr.

Nr. 103. Frans Snyders, »Korb mit Früchten«. 1900 fr.

Nr. 104. Jan Steen, »Junge Frau bei ihrer Toilette«. Von diesem feinen, kleinen Bild habe ich in einer deutschen Galerie eine Wiederholung gesehen. Mit vollem Namen bezeichnet und 1654 datirt. Holz. H. 23 cm, Br. 17 cm. 6800 fr.

Nr. 105. Jan Steen, »Christus die Verkäufer aus dem Tempel jagend«. In diesem späten Bilde ist der Künstler nicht in seinem rechten Element und macht vergebens Versuche eine ernste Wirkung zu erzielen. Sein Christus besonders ist missglückt, die Composition verworren und die Färbung disharmonisch. Bezeichnet und 1675 datirt. 6000 fr.

Nr. 106. Justus Sustermanns, »Bildniss einer venetianischen Dame«. Ich darf nicht garantiren, dass dieses Porträt von diesem ausgezeichneten Bildnissmaler war, von dem ich in der Galerie zu Turin, im Pal. Pitti und in den Uffizien zu Florenz hervorragende Bilder gesehen habe. 1750 fr.

Nr. 107. D. Teniers d. j., »Der Raucher«. Gutes, kleines Bild. Bezeichnet. 11500 fr.

Nr. 108. D. Teniers d. j. und Corn. Saftleven, »Bauerninterieur«. Dem

Katalog zufolge sollten die Figuren von Teniers, das Stillleben (der Kessel, die Kupferkanne, die Thonschüssel), von Saftleven sein. Teniers indessen gebrauchte nicht Saftleven, um kupfernes Geschirr darzustellen, hauptsächlich findet sich diese Art von Gegenständen (Bode zu Folge) häufig in seinen Jugendarbeiten. 8100 fr.

Nr. 109. D. Teniers d. j. und van Uden, »Allee nach dem Schloss führend«. Eine Gesammtarbeit hier zwischen Teniers und van Uden ist nicht unwahrscheinlich. 5100 fr.

Nr. 110. D. Teniers, »Der Majordomus«. Bezeichnet mit dem Monogramm des Meisters. 3100 fr.

Nr. 111. J. F. A. Tischbein, »Bildniss des russischen Kaisers Paul des Ersten«. 900 fr.

Nr. 112. Adrian van de Velde und Frederik Moucheron, »Herrschaften in einem Park«. Das Landschaftliche für Moucheron sehr gut, die Figuren vorzüglich. Wird im Katalog als signirt angegeben. Das ist auch der Fall, aber nur von Moucheron. 7100 fr.

Nr. 113. Simon de Vlieger, »Das Ufer von Scheveningen«. Gehört zu seinen besten Bildern. Bezeichnet mit vollem Namen und 1643 datirt. Früher in der Collection Roxard de la Salle. Gravirt von G. Greux. 11 000 fr. (Das Museum zu Berlin, Courrier de l'Art zu Folge.)

Nr. 114. Martin de Vos (?), »Bildniss eines jungen Prinzen«. 880 fr.

Nr. 115. Cornelius de Vos, »Bildniss einer jungen Frau«. 2100 fr.

Nr. 116. J. B. Weenix, »Concert auf der See«. Bezeichnet. 4000 fr.

Nr. 117. J. B. Weenix, »Ruhe auf der Jagd«. 4100 fr.

Nr. 118. J. B. Weenix, »Die Umgegend von Genua«. Mit vollem Namen bezeichnet. 2550 fr.

Nr. 119. Emmanuel de Witte, »Das Innere von der Kirche St. Ursula in Delft«. Gute Arbeit dieses nicht häufig vorkommenden, in seiner Art grossen Meisters. Die Figuren gehören dem Künstler selbst und sind nicht, wie der Katalog andeuten will, von Jan Steen. Mit vollem Namen bezeichnet und 1656 datirt. 8900 fr.

Nr. 120. Jan Wynants, »Die Sandhügel«. Die Figuren erinnern sehr an Lingelbach. Bezeichnet: J. Wynants 1667. 5700 fr.

Französische Schule.

Nr. 122 u. 123. François Boucher, »Die Musik« und »Die Malerei«. Diese zwei charakteristischen Proben von dem decorativen Talent Boucher's wurden dem Katalog zu Folge seiner Zeit für den bayerischen Hof gemalt und nach Frankreich im Anfang dieses Jahrhunderts gebracht. Bezeichnet: F. Boucher 1764. 49 000 fr.

Nr. 124. F. Boucher, »Die Mühle«. Ungewöhnlich gutes Landschaftsbild, fein in den Lichtwirkungen und tageshell. Bezeichnet: F. Boucher 1755. 12 500 fr.

Nr. 125. F. Boucher, »Die Odaliske". Charakteristisch für Boucher

und für die Richtung der ganzen Periode nach dem Lasciven. Bezeichnet: F. Boucher 1744. 7500 fr.

Nr. 126. F. Boucher, »Illustration zu La Fontaine (A femme avare, galant escroc)«. En grisaille gemalt, wahrscheinlich als Vorlage für eine Reproduction. Bezeichnet und 1745 datirt. 3300 fr.

Nr. 127. F. Boucher, »Sonnenaufgang«. Bezeichnet und 1741 datirt. 4700 fr.

Nr. 128. F. Boucher, »Wohlgeruch«. Ein kleines Pastell, eine junge Frau, welche den Wohlgeruch einer Blume einathmet, darstellend. Bezeichnet. 3900 fr.

Nr. 129. Marie-Geneviève Bouliar, »Bildniss eines jungen Mädchens«. Niedliches Bildchen. Bezeichnet Mlle B^{r} 1785. 7500 fr.

Nr. 131. J. B. S. Chardin, »Gemüse und Küchengeschirr«. Eine recht gute, wenn auch nicht hervorragende Probe seiner Stilllebenbilder. Bezeichnet mit vollem Namen. 6100 fr.

Nr. 132. Nicolas-Toussaint, »Napoleon I. Abends bei Waterloo«. Skizze. 5400 fr.

Nr. 134. Clouet (Schulbild), »Bildniss einer jungen Prinzessin«. 3900 fr.

Nr. 141. Jean-Louis de Marne, »Der Viehmarkt zu Poissy«. 7100 fr.

Nr. 143. François-Hubert Drouais, »Das kleine Mädchen mit der Katze«. 8100 fr.

Nr. 144. Joseph Duereux, »Das Porträt des Künstlers«. 2150 fr.

Nr. 147. Honoré Fragonard, »Junges Mädchen«. Brustbild. 5300 fr.

Nr. 148. H. Fragonard, »Fanchon auf der Leier spielend«. 12 000 fr.

Nr. 149. H. Fragonard, »Die Cascade«. 3100 fr.

Nr. 153. J. B. Greuze, »Die kleine Grollende«. 10 000 fr.

Nr. 154. J. B. Greuze, »Selbstbildniss«. Etwas jünger als das Porträt in der Collection La Caze im Louvre. 3150 fr.

Nr. 159. Nicolas Lancret, »Die Dame mit dem Sonnenschirm«. Hervorragende Arbeit des Künstlers. Radirt von Boilvin. 20 000 fr.

Nr. 161. N. de Largillière, »Das Porträt des Künstlers«. 6400 fr.

Nr. 166. N. B. Lépicié, »Der Brei«. Dieses niedliche, kleine Bild, das eine junge Mutter, die ihren Kleinen das Essen reicht, darstellt, ist ohne Vergleich das Beste, was ich von dem Künstler kenne. Früher in der Collection Boitelle. 12 000 fr.

Nr. 167. N. B. Lépicié, »Der alte Musiker«. 4000 fr.

Nr. 168. Jean-Baptiste Le Prince, »Die Schaukel«. Bezeichnet: Le Prince 1765. 3900 fr.

Nr. 169. J.-B. Le Prince, »Russischer Tanz«. Pendant zum vorigen. Bezeichnet: Le Prince 1764. 3900 fr.

Nr. 176. Jean-Marx Nattier, »Das Porträt Buffons«. 11 200 fr.

Nr. 177. J.-M. Nattier, »Porträt der Herzogin von Châteauroux«. 7500 fr.

Nr. 178. Jean-Baptiste Oudry, »Porträt eines Edelmannes«. Bezeichnet mit vollem Namen. 6000 fr.

Nr. 179. J.-B. Oudry, »Entenjagd«. 3000 fr.

Nr. 183. Jean-Baptiste-Joseph Pater, »Die Schauspieler«. Es sind Schauspieler aus der italienischen Comödie: Arlecchino, Pantalone etc., die hier dargestellt sind. 24 500 fr.

Nr. 184. Jean-Baptist Perroneau, »Männliches Bildniss«. Skizze. 2350 fr.

Nr. 186. P. P. Proudhon, »Der Fürst von Talleyrand«. Schöne, kleine Skizze. 7500 fr.

Nr. 191. Hyacinthe Rigaud, »Das Porträt des Regenten«. 6400 fr.

Nr. 214. Antoine Watteau, »Ruhe auf der Landpartie«. Ein ziemlich schwaches, aber echtes Bild des Meisters. Ich fand hier eine Gruppe wieder, die mehrmals auf dieselbe Weise bei Watteau vorkommt. Es ist dies die Gruppe von »Le faux pas« im Louvre, die sich auch in »La dance paysanne« von Audran gestochen, damals in der Collection Monmerqué, wiederfindet: einen Mann und eine Frau, die den letzten Act der Comödie der Liebe einzuleiten scheinen, darstellend. 3400 fr.

Italienische und spanische Schule.

Nr. 215. Alessandro Allori, »Porträt einer jungen venetianischen Dame«. 1400 fr.

Nr. 216. Francesco Appiani, »Amor«. 820 fr.

Nr. 217. Antonio da Canale, »Der Dogenpalast zu Venedig«. Dieses schöne Bild war eher von Bernardo Bellotto, für den eine gewisse manierirte Behandlungsweise in der Zeichnung der Wellen charakteristisch ist. 15 000 fr.

Nr. 218. A. S. Coello, »Muthmassliches Porträt von Donna Juana, die Schwester Philipp II.« 7000 fr.

Nr. 219. Fra Vittore Ghislandi, »Ein junger Bergamaske«. Von diesem interessanten, kleinen Porträt findet sich eine Reproduction in Gazette des Beaux-Arts 1873. 450 fr.

Nr. 220. F. Goya, »Porträt«. 3100 fr.

Nr. 221—229. Diese Nummern umfassen einige kleine Prospecte aus Venedig, alle von Francesco Guardi. G. ist, wie bekannt, jetzt sehr in der Mode in Paris. Seine Bilder werden sehr hoch, sogar übertrieben, bezahlt, und es ist unschwer zu begreifen. Klar in der Färbung, von Leben sprühend, in einem strahlenden Licht gemalt, mit kleinen geistreichen Figuren bevölkert, in breiten, kühnen Pinselstrichen hingeworfen, erinnern eben diese kleinen Bilder an das Beste, was die moderne Pariser Kunst vermag.

Am höchsten wurde Nr. 224 »Die Piazzetta in Venedig« mit 18 000 fr. (H. 18 cm, Br. 32 cm) bezahlt. Darauf Nr. 221 10 000 fr., Nr. 222 u. 223 9000 fr., Prospecte aus Venedig von derselben Grösse wie Nr. 224. Die fünf anderen waren Architekturbilder und gingen weniger hoch von 1550 bis 5500 fr.

Nr. 231. Palma d. j. (?), »Weibliches Porträt«. 400 fr.

Nr. 237. Sebastiano del Piombo, »Männliches Porträt«. Bedeutendes und interessantes Bildniss, das wohl den Gedanken auf Sebastiano hinleiten konnte. Die Behandlung hatte einige Aehnlichkeit mit einem schönen Porträt Nr. 409 in der Galerie Pitti zu Florenz, und das Motiv mit dem nach innen

ausgestreckten Zeigefinger findet man mehrmals bei diesem Meister, z. B. in dem schönen Frauenporträt zu Berlin, sowie auch in dem damit verwandten in der Tribuna in den Uffizien, dort Raphael genannt (die sogen. Fornarina). Es weicht aber in anderen Beziehungen so wesentlich von den echten Werken dieses Meisters ab, dass ich mich nicht der Zuweisung des Katalogs (auch derjenigen des Herrn P. Mantz) anschliessen kann. Der Dargestellte hatte absolut keinen italienischen Typus, wesshalb vielleicht ein französischer Kunstschriftsteller, Galichon, gemeint hat, dass es von einem deutschen Meister, in Italien ausgebildet, herrühren könnte. Von Le Rat gravirt. 8500 fr.

Nr. 233. J. Ribera, »St. Peter und St. Paul«. Mit folgender Inschrift versehen: Joseph Ribera Hispanus valentinus, civitatis Setabis, academicus Romanus. Gravirt von Masson. 4300 fr.

Nr. 234. Andrea Sacchi, »Porträt eines Prälaten«. 480 fr.

Nr. 235. Sassoferrato, »Madonna mit einem weissen Schleier«. Eine von den zahlreichen Wiederholungen dieses Sujets. 1600 fr.

Nr. 236. G. Tiepolo, »Allegorische Composition«. 1450 fr.

Nr. 237. G. Tiepolo, »Ein heiliger Bischof«. 2000 fr.

Nr. 738. Spanische Schule, »Männliches Bildniss«. 620 fr.

Englische Schule.

Nr. 239. J. Reynolds, »Porträt eines Edelmanns«. 1950 fr.

Von einer Reihe von Miniaturporträts nenne ich folgende:

Nr. 240. Gerard Dou, »Bildniss eines jungen Edelmanns«. Obwohl nicht von Dou, doch nicht ohne Feinheit. 2600 fr.

Nr. 242. P. Moreelse, »Weibliches Porträt«. Dieses schöne, kleine Bild war 1626 datirt. 4600 fr.

Nr. 243. Henri Pot, »Bildniss eines jungen Edelmannes«. Dieses Porträt war etwas verwandt mit dem Bildniss von Karl I. im Louvre »H. P.« bezeichnet und diesem Meister zugeschrieben. 1800 fr.

Nr. 244. Guilio Clovio, »Pieta«. Miniatur auf Velin, mit Gold erhöht. 1550 fr.

Nr. 246. Adam Elsheimer, »Die Flucht nach Aegypten«. Die Bedeutung Elsheimer's als Künstler scheint noch nicht den hiesigen Liebhabern klar zu sein. Dieses echte und sehr feine Bildchen, des auf dem Pariser Kunstmarkt so selten vorkommenden Meisters, wurde mit — 160 fr. bezahlt.

Nr. 251 u. 252. Pourbus (zugeschriebenes) »Damenporträt« 1250 fr. »Herrenporträt« 1350 fr.

Nr. 255. Mignard (zugeschriebenes) »Bildniss eines Edelmannes«. 850 fr.

Nr. 259. Vlämische Schule, »Porträt einer Dame mit ihren zwei Töchtern«. Vom Anfang des 17. Jahrhunderts. 900 fr. *Emil Jacobsen.*

Karlsruhe.

Bei der Restauration der katholischen Pfarrkirche zu Eppingen an der Elsenz im Grossherzogthum Baden haben sich alte Wandmalereien vorgefunden. Im Langhause ergab sich unter der Tünche ein ganzer Cyclus von Bildern aus der heiligen Geschichte, welche mit der Verkündigung Mariä beginnen und mit der Himmelfahrt Christi abschliessen. Im Chore der gothischen Kirche befinden sich Wandbilder aus der Leidensgeschichte Christi ausgeführt; alle dürften in der Zeit des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Leider haben einzelne Darstellungen sehr gelitten und sind nur noch schwer zu erkennen. Mit Hilfe eines Beitrages der badischen Staatsregierung beabsichtigt man diese interessanten mittelalterlichen Wandgemälde völlig aufzudecken und ihre Erhaltung sicher zu stellen. = *tt.*

Hirschhorn am Neckar.

Unsere so malerisch am Bergabhange südöstlich von der Burg gelegene Carmeliter-Klosterkirche, welche 1406 zu Ehren der Madonna geweiht wurde, soll nunmehr restaurirt werden. Das Innere des gothischen Bauwerkes zeigt überall Spuren alter Wandmalereien und darunter namentlich eine neben der Kanzel befindliche Jagdscene, welche zwei Personen zu Ross und vor ihnen zwei Jäger in Begleitung von Hunden darstellt. = *tt.*

Litteraturbericht.

Architektur.

Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terracotta-Architectur im Zeitalter der Renaissance. Von **Fritz Sarre.** Mit einem Anhange, urkundlichen Belegen und 17 Tafeln. Berlin, Verlag von Trowitzsch und Sohn, 1890.

Das vorliegende Buch von Dr. Fritz Sarre gehört zu denjenigen, welche, von einem Einzeldenkmal ausgehend, Aufklärung geben über Kunsterscheinungen eines ganzen Landgebietes und daher ein weiteres Interesse beanspruchen können, als es vielleicht dieses eine im Titel genannte Werk hervorrufen würde. Mecklenburg und die angrenzenden Gebiete von Holstein, Lübeck, Lüneburg und der Mark sind es, in denen sich um die Mitte des 16. Jahrhunderts an Schlössern und reicheren Bürgerhäusern eine Decorationsweise verbreitete, die im Anschluss an den Backsteinbau das fehlende Steinmaterial auch in den Zierstücken ersetzte. Es sind dies die Terracotten, die allerdings nicht erst dem 16. Jahrhundert ihre Entstehung verdanken, wie es das Lübecker Holstenthor (1477) und andere Bauten dort, in Wismar und Rostock beweisen, welche aber dadurch in Aufschwung kamen, dass sich in Lübeck, dem Centralort der Kunst und des Handels jener Gegend, um die Mitte des Jahrhunderts eine Kraft befand, welche die Herstellung von Terracottareliefs besonders pflegte, und sich ferner an zwei vornehmen Bauten, dem Schweriner Schloss und dem Fürstenhof zu Wismar, die Gelegenheit zur Anbringung reichen künstlerischen Schmuckes darbot. Das Vorbild dieser beiden Höfe reizte vielfach zur Nachahmung, durch wiederholte Anwendung derselben Matrizen wurde die Herstellung erleichtert, und so werden uns vom Verfasser in einer ganzen Reihe von Ortschaften Reste von einander eng verwandten Terracottaverzierungen vorgeführt.

Auch über die Thätigkeit des hauptsächlichen Herstellers derselben, des Statius von Düren aus Lübeck, erhalten wir ein deutlicheres Bild. Neben Steinmetzarbeiten formt er in Thon, brennt denselben, benutzt für feinere Arbeiten aber auch Hohlformen, die ihm von Bildschnitzern oder Stempelschneidern geliefert werden. Er ist derjenige, welchem der Fürstenhof zu Wismar seinen künstlerischen Schmuck verdankt, während Valentin von Lira als Unternehmer des Baues selbst auftritt, und endlich Erhard Altdorfer als

Freimeister im Dienste des Herzogs Johann Albrecht gemeinsam mit diesem den ganzen Plan des Schlosses entworfen und die Oberleitung in Händen hat. Darin, dass der Verfasser die Thätigkeit der einzelnen mitwirkenden Männer durch Belege klar voneinander zu trennen und ihr Verhältniss zu einander festzustellen sucht, liegt ein weiterer Nutzen des Buches, denn wir dringen dadurch tiefer ein in die Kenntniss der äusseren und geschäftlichen Vorgänge bei derartigen Unternehmungen, die nichtsdestoweniger mit den Kunstproducten selbst im engsten Zusammenhang stehen.

Es wird ferner der Darstellungskreis der Reliefs besprochen, antik mythologischer und biblischer, die Beziehung einzelner zu gleichzeitigen Holzschnitten, das Verhältniss zu Oberdeutschland und den Niederlanden, und dabei der directe Einfluss oberitalienischer Terracottendecoration, wie er von andrer Seite angedeutet war, gänzlich abgewiesen.

Ein Anhang bringt Nachrichten über ungefähr 70 Künstler und Werkmeister in Mecklenburg von 1550—1600, worunter sich aus den Archiven ausserordentlich viel Neues angeführt findet, besonders über die Baumeisterfamilie Parr, über den Festungsbaumeister Chiaramella, den Bildhauer Brandin und viele Andere, so dass dieses Verzeichniss das engere Gebiet der Terracotta-Architectur, welche den eigentlichen Gegenstand der Arbeit bildet, nach allen Seiten weit überschreitet und somit eine wichtige Ergänzung zum Mithoff bildet. Endlich folgt noch eine Reihe von Documenten, Briefen, welche das Verhältniss von Fürsten und Werkmeistern deutlich vor Augen führen.

Man findet also in dem Buche Aufklärungen auf einem noch wenig bearbeiteten Gebiet, die der wissenschaftlichen Forschung nur durchaus willkommen sein können. 17 Tafeln, grösstentheils mit sehr guten Lichtdrucken, bieten das Material zum Belege des Textes und vervollständigen den Nutzen der Arbeit. *Adolph Goldschmidt.*

Kataloge.

Katalog der Gemälde-Sammlung im Ferdinandeum zu Innsbruck. Innsbruck 1890.

Die Galerie des Ferdinandeums hat nunmehr einen neuen Katalog erhalten, in welchem jetzt auch die Schenkungen bezw. Hinterlassenschaften der kunstsinnigen Brüder Wieser und des k. k. Ministerialsekretärs L. Rigel aufgenommen sind. Das Verzeichniss giebt ein deutliches Bild von dem raschen Anwachsen der Sammlung in den letzten Jahren. Wohlthuend berührt, dass endlich eine durchlaufende Nummerirung eingeführt worden ist; doch hätten die alten Nummern vorläufig in Parenthese beigefügt werden können, da sie in der Litteratur Eingang gefunden haben. So auch in meinen Bemerkungen über die Sammlung im Repertorium 1888, XII, S. 45. Nochmals hier kritisch die Galerie zu durchmustern, habe ich keine Veranlassung, doch muss noch mitgetheilt werden, dass der Amsterdamer Landschaftsmaler Jan Blom, der Verfertiger des schönen Bildes Nr. 667, unterdessen durch Bredius aus dem Dunkel hervorgezogen worden ist. Im vorliegenden Kataloge galt übrigens

das Bild nicht mehr als F. Moucheron, sondern bereits als Jan Blom, wenn auch die Verfasser noch nichts von der Entdeckung des holländischen Gelehrten wissen konnten. Bredius hat seine Notiz im »Oud-Holland«, VIII, 1890, S. 219, veröffentlicht. Danach war Blom um 1622 geboren und 1685 gestorben. Ich hatte im erwähnten Aufsatze des Repertoriums die Staffage dem A. van de Velde zugeschrieben, was Bredius nunmehr bestätigt.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch auf die fast unbekannte Sammlung altdeutscher, besonders tirolischer Bilder, welche sich im Prämonstratenserstifte Wilten bei Innsbruck befindet, aufmerksam machen. Besonders hervorzuheben ist eine figurenreiche Darstellung Christus am Kreuz aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Interessant ist auch ein grosses Gemälde, Maria mit dem Einhorn, von 1521, das ich dem B. Strigel zuschreibe.

W. Schmidt.

Notizen.

[Die Goslarer Rathhausgemälde stammen nicht von Michel Wolgemut]. Kratz hat in einer Notiz der Hildesheimer Allgem. Zeitung und Anzeiger vom 3. September 1858 die Mittheilung gemacht, er habe gefunden, wer der Maler der Gemälde im Rathhaussaal zu Goslar gewesen sei: Michael Wolgemut (Mekel Wolgemoet), der Lehrer Albrecht Dürer's. Mitthoff nahm diese Notiz in sein Archiv für Niedersächs. Kunstgeschichte III. 33 ff. zugleich mit der Nachricht auf, dass Wolgemut dafür 1501 zum Ehrenbürger und Mitglied der Brauergilde ernannt worden sei. Da die Kämmereirechnungen des Stadtarchivs als Quelle genannt wurden, so musste bei dem Ruf grösster Gewissenhaftigkeit, deren sich beide Localforscher erfreuten, die urkundliche Thatsache als unanfechtbar hingenommen werden, auch wenn für spätere Nachforschungen jene Urkunde in Verstoss gerathen war. So kam es, dass von da an kein Kunsthistoriker mehr, der über Wolgemut schrieb, die Zuweisung der Goslarer Malereien an Wolgemut gänzlich von der Hand weisen konnte. Die Stilkritik allerdings fing an, sich widerspänstig zu zeigen. Seidlitz hob hervor: die vorwiegend decorative Bestimmung der Malereien liesse sich nur »bis zu gewissem Grade« für eine Charakteristik des Meisters verwenden (Zeitschr. f. bild. Kunst XVIII, S. 169 ff.). R. Vischer schrieb: »Ich fand sie sehr decorativ, geradezu schwerfäustig und konnte mich nicht überzeugen, dass sich hier Wolgemut selber einlässlich betheiligt hat« (Studien zur Kunstgeschichte, S. 378). Ich selber, unter dem urkundlichen Dogma stehend, fand, dass besonders an den Deckenbildern »Wolgemut's Antheil wohl ein geringer sei« (Gesch. d. d. Malerei S. 290). H. Thode hatte dann den Muth zu erklären, dass die Goslarer Gemälde zwar von dem Geist der Nürnberger Kunst beseelt seien, dass der Stil aber ein über Wolgemut und Pleydenwurff weiter vor-

geschrittener sei. »Der Künstler, welcher sie entworfen hat, kannte bereits die Jugendwerke Dürer's« — es ist nur ein Schüler Wolgemut's gewesen (Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert, S. 200 ff.). Und er dachte daran, dass möglicherweise ein Glied der in Goslar heimisch gewesenen Familie Wolgemut der Maler gewesen sei. Nun aber haben wir durch die Forschung des Dr. R. Engelhard in Duderstadt, der dabei durch den Bibliothekar an der Bibliothek Beverina in Hildesheim unterstützt wurde, über die Quellen der von Kratz gemachten Mittheilung erwünschtes Licht erhalten (Abdruck aus dem Osterprogramm 1891 des kgl. Progymnasiums zu Duderstadt. Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens). Da die von Kratz angezogene Urkunde durch keine Nachforschung erreicht werden konnte, so war einzig aus dem Manuscripten-Nachlass von Kratz Licht zu erwarten. Und da fand sich denn in der That folgender Zettel:

»Nach Angabe eines Kämmerei-Registers vom Jahre 1501, in welchem Meckel (Mechel) Wolgemoet unter die Goslarischen Bürger und Brauer aufgenommen wird, lässt sich schliessen, dass er derzeitig in Goslar gewesen und die fraglichen Malereien gearbeitet hat. Denn was sollte ihn anders nach Goslar geführt haben, als die Ausführung dieser Bildwerke, und warum sollte er sich gerade in Goslar unter die Bürger und Brauer haben aufnehmen lassen. Mitglied dieser Brauer-Gilde — Collegii zu sein, wurde vor Zeiten als ein hohes Ehrenamt angesehen. Nürnberg und Goslar standen in engster Verbindung, und desshalb lässt es sich auch erklären, wesshalb W. von da nach Goslar berufen, um die Ausmalung des genannten Saales zu übernehmen (Kratz'sche Sammlung III. Abth., Heft 203). Nun findet sich auch von dem angezogenen Kämmerei-Register in der Beverina eine Abschrift (Auszug) von Kratz, wo es heisst (Abth. III, Heft 139):

Van inkomenden bruweren
5 M. mekel wolgemoet.

Genügend scharf hebt Engelhard die Willkürlichkeit der Schlüsse auf Grund einer Notiz, die nichts für sich hat, als dass der darin genannte Name mit dem des Nürnberger Malers sich deckt, hervor. Angeregt durch Engelhard's Nachforschungen suchte nun Dr. Hölscher im Kämmerei-Register in Goslar nach dem Wortlaut der von Kratz ausgezogenen Stelle. Nach einer kurzen Mittheilung, die darüber der Hannover. Courier vom 9. Februar d. J. bringt, findet sich dort die Stelle so:

Van inkomenden Bruweren 5 M. Nickel (nicht Mickel oder Mechel) Wolgemoet; dieser Nicol Wolgemoet ist nun, wie es weiter in der Hölschschen Notiz heisst, nach vorliegenden Urkunden Goslarischer Burger und Vorsteher der Frankenberger Gemeinde gewesen.

In dieser Richtigstellung der Lesart Nickel statt Mickel ist ein Fingerzeig gegeben, was Kratz zu seiner Annahme anregte, aber des Vorwurfs leichtsinniger Hypothesenmacherei kann in diesem Falle Kratz nicht entlastet werden. Aus diesen Mittheilungen geht nun als sicheres Ergebniss hervor: der Name des Malers Michel Wolgemut findet sich nicht im Goslarer Archiv; der Wolgemut, welcher in die Gilde der Brauer aufgenommen wurde, hiess nicht

Michel, sondern Nickel und steht ausser jeder Beziehung zu den Goslarer Gemälden. Die stilkritische Untersuchung hat darnach ziemlich allein nach dem Maler zu suchen. Schon R. Vischer hat auf den Zusammenhang, welcher zwischen dem unter Raphon's Namen in der Galerie zu Braunschweig hängenden Altarwerk und einen grossen Bestandtheil des Bilderschmuckes im »Rathhaus zu Goslar« hingewiesen und Thode hat dies (a. O.) vollinhaltlich bestätigt. Ich selber habe zwar im Frühling 1890 das Braunschweiger Bild wieder eingehend studirt, kam aber nicht mehr zu einer neuerlichen Prüfung der Goslarschen Gemälde, so dass ich mir zunächst ein Urtheil über das Verhältniss des Werkes in Braunschweig und der Malereien in Goslar nicht gestatten darf. Dagegen bin ich Frühling 1890 zur rückhaltlosen Ueberzeugung gekommen, dass das Braunschweiger Altarwerk mit Raphon, wie er mir durch bezeichnete Bilder bekannt ist, nichts zu thun habe. Eisenmann, dem ich davon Mittheilung machte, hegt, wie er mir darauf schrieb, die gleiche Meinung. R. Vischer hat schon früher seinen Zweifeln an der Urheberschaft Raphon's dem Braunschweiger Altarwerk gegenüber Ausdruck gegeben (a. O. S. 380). Thode hat unumwunden erklärt, dass der Name Raphon unter dem Braunschweiger Altar gestrichen werden müsse (a. O. S. 201), und Dr. Engelhard hat nach eingehenden Prüfungen der echten Werke Raphon's das Urtheil Thode's vollinhaltlich bestätigt. Wer der Künstler des Braunschweiger Altars war, gelingt vielleicht der Localforschung festzustellen, wenn erst andere Werke des Künstlers gefunden sind, was bei der ausgesprochenen Eigenart, wie sie jenem Altarwerk von 1506 anhaftet, nicht allzuschwer werden dürfte. Die coloristische Eigenart desselben hat Vischer richtig bezeichnet; es sei bemerkt, dass ich keinen deutschen Maler jener Zeit kenne, der die Perspective so meisterhaft beherrscht und so sehr mit ihr Staat macht, wie jener. Einen stärker hervortretenden Zusammenhang mit Nürnberg oder der Schule Wolgemuts konnte ich bei dem Braunschweiger Altarwerk nicht entdecken. Die Buchstaben auf der Hausmarke der Stifter lese ich: L. B. R. mit einem quer durchschlungenen S. Das R dürfte wohl zur Bezeichnung Raphon's geführt haben. Dr. Engelhard, der sich mit Forschungen über Raphon beschäftigt, legt uns hoffentlich bald die Ergebnisse derselben vor. *H. J.*

(E. F. A. Münzenberger †.) Am 22. Dezember 1890 starb in Frankfurt a. M. der katholische Stadtpfarrer E. F. A. Münzenberger, Domcapitular und Mitglied des bischöflichen Ordinariates in Limburg a. d. L.; geboren 1833 in Düsseldorf, seit 1870 in Frankfurt und von 1872 ab mit dem Referat aller Kunstangelegenheiten der Limburger Diöcese betraut, wirkte derselbe in vielseitiger Weise als Kunstsammler und als Kunstkenner. 1876 erschien von Münzenberger die Brochure: »Der Kreuzgang am Dome zu Frankfurt a. M., was er war und was aus ihm werden soll«. Der mit der Restauration des Domes betraute Baurat Denzinger hatte die Demolirung eines Theiles vom alten Kreuzgange projectirt und da sich gerade hier zwölf aus dem 15. Jahrhunderte herrührende Wandgemälde mit umfänglicher Darstellung der Leidensgeschichte Christi sammt dem jüngsten Gerichte befanden, so war es begreif-

lich, dass Münzenberger die Erhaltung derselben anstrebte. Professor Eduard von Steinle äusserte sich hierüber durch ein Schreiben vom 29. Mai 1876 in folgender Weise: »Vor etwa zwanzig Jahren hat mein ehemaliger Schüler, Herr Martin, im Kreuzgange des Domes in zwei Feldern desselben alte Malereien entdeckt. Er hatte von denselben nur einzelne Stellen des Kalküberzuges losgemacht und es zeigten sich da fast lebensgrosse Köpfe von ausgezeichneter Meisterschaft. Es war uns kein Zweifel, dass Aehnliches unter allen Malereien des Domes nicht mehr existire, besonders seitdem die von einem Kölner Meister herrührenden Legendenbilder des heiligen Bartholomäus im Chor durch eine Restauration ruinirt worden sind. Die blossgelegten Stücke der Malereien im Kreuzgang wiesen auf einen bedeutenden Meister und ihrem Style nach ist es mir höchst wahrscheinlich, dass sie von Holbein dem Aelteren herrühren. Es ist bekannt, dass Holbein der Aeltere längere Zeit in Frankfurt bei den Dominicanern beschäftigt war und dort die Passionsbilder, welche sich jetzt in der Galerie des Städel'schen Kunstinstituts befinden, gemalt hat. Ein vergleichendes Auge wird nicht umhin können, dieselbe Hand zu erkennen. Ich unterliess damals nicht, auf diesen Fund aufmerksam zu machen, aber es fand sich Niemand, der einiges Interesse an der Sache hatte. Da nun die blossgelegten Stücke sich vorzüglich gut erhalten zeigten, und somit der Kalküberzug sich als das beste Mittel der Erhaltung erprobt hatte, so war Schweigen und Abwarten einer besseren Zeit am Platze. Da nun aber gewissem Vernehmen nach davon gesprochen wird, den Kreuzgang niederzureissen und dann zu einem Theile wieder aufzubauen, so scheint dies mir, abgesehen davon, dass sich ein solches Verfahren in baulicher Beziehung nicht rechtfertigen lässt, schon aus dem Grunde unzulässig, weil man dadurch einen seltenen Schmuck von einem seltenen Meister in barbarischer Weise vernichten würde«. — Leider erfolgte dennoch die Zerstörung des betreffenden Theiles vom alten Kreuzgange und damit auch der daran befindlichen hochinteressanten alten Wandmalereien. — Die Sammlung liturgischer Gewänder stellte sich Münzenberger zur speciellen Aufgabe, in Gleichem waren es gothische Altarwerke, die er namentlich im Norden Deutschlands erwarb und womit er nachher den Frankfurter Dom und viele Kirchen des Limburger Bisthums zu schmücken wusste. So gab er denn auch das Werk heraus: »Zur Kenntniss und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst. 1.—6. Lieferung, Folio, mit 60 Lichtdrucktafeln. Frankfurt a. M. 1885—1888. *F. J. Schmitt.*

[Die Zwettler Handschrift von Rabanus Maurus »De laude sanctae Crucis«]. Clemen hat in seinen »Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst« (Repertorium XIII., S. 128) eine übersichtliche Zusammenstellung der Handschriften gegeben, in welchen des Rabanus Maurus Werk »De laude sanctae Crucis« erhalten ist. Zu derselben ist die Zwettler Handschrift Cod. 86 nachzutragen, deren Darstellungen auf Fol. 2', 5', 16' und 29' von Interesse sind; dieselben entsprechen dem Christus in der Darstellungsform des Triumphans in cruce, den vier Engeln, dem von den Evangelisten-

symbolen umgebenen Lamme und dem Bilde des Verfassers. Sie sind mit augenscheinlicher Sorgfalt gearbeitet und stehen offenbar im Zusammenhange mit einem besseren Repräsentanten des Werkes; der Umstand, dass das Bild des Kaisers fehlt, spricht für Beziehungen zu einem Texte der ursprünglichen, 806 fallenden Abfassung, die Hattò gewidmet war. Vielleicht wäre für die Zusammenstellung der auf Fulda zurückgehenden Handschriften ausserdem zu berücksichtigen Cod. 73 der Bibliothek des Cisterclenserstiftes Zwettl, der die Eintragung enthält (Fol. 1') »Hunc librum contulerunt ex precepto Rabani abbatis Lupus et Gerolfus et in quantum permisit (Fol. 2) angustia temporis, pro captu intelligentie correxerunt«. Die Handschrift bietet »Rabani Mauri super librum Numeri.« *Joseph Neuwirth.*

[Der Maler Lorenzo de Luzo da Feltre], dessen Existenz bisher ganz geleugnet, bezw. der auf die Autorität des Localchronisten Cambruzzi hin mit Pietro Luzo, dem Doppelgänger von Vasari's Morto da Feltre identificirt wurde (vergl. Crowe und Cavalc. deutsche Ausgabe Bd. VI, S. 278 ff.), wird durch sein von M. Caffi im Archiv zu Venedig aufgefundenes Testament vom 12. December 1526 nunmehr als unbezweifelbare Persönlichkeit der Kunstgeschichte einverleibt (s. M. Caffi, Il Morto da Feltre e Lorenzo de Luzo da Feltre im Arch. stor. lombardo Jahrgang 1889, S. 939 ff.). Infolgedessen wird nun aber die Existenz Pietro's Luzo, bezw. Morto's da Feltre problematisch, insofern sich die Einführung desselben in die Geschichte der italienischen Malerei durch Ridolfi und später durch Lanzi auf eine Nachricht in der Chronik des zu Ende des 16. Jahrhunderts lebenden Localhistorikers Bonif. Posale di Feltre gründet, worin diesem Meister neben anderen zum Theil heute noch existirenden Malereien in Feltre und dessen Umgebung an erster Stelle ein heute im Museum zu Berlin befindliches Bild aus der Kirche S. Stefano beigelegt wird, das sich aber durch seine unzweifelhaft echte (nicht wie Crowe und Cavalcaselle annehmen, gefälschte) Bezeichnung »Laurentius Lucius feltrensis« als Werk des nunmehr nicht anzuzweifelnden Lorenzo de Luzo ausweist. Da nun aber dasselbe mit den übrigen noch vorhandenen Bildern des vermeintlichen Pietro Luzo die grösste stilistische Aehnlichkeit zeigt — weshalb es ja auch bisher allgemein, auch noch von Crowe und Cavalcaselle, als Arbeit desselben und nicht des Lorenzo de Luzo angesehen wurde, — so werden nunmehr auch diese dem letzteren zurückzugeben, — wird überhaupt Pietro Luzo, dessen Existenz durch ein gleichzeitiges urkundliches Zeugniss nicht beglaubigt erscheint, aus der Kunstgeschichte der Renaissance zu streichen sein. Freilich wird damit das Dunkel, das die räthselhafte Individualität von Vasari's Morto da Feltre umhüllt, nicht erhellt, seine Identificirung mit Lorenzo de Luzo nichts weniger als glaubwürdig gemacht: denn alle Züge, die wir aus dem aufgefundenen Testament des letzteren für seine Charakteristik schöpfen, — er verlebte seine letzten Lebensjahre in Venedig, war ein besorgter Ehegatte, ein gottesfürchtiger, wohlthätiger Mensch, — wollen ganz und gar nicht zu der abenteuerlichen, leichtfertigen Figur Morto's, bezw. Pietro Luzzo's stimmen, wie sie uns Vasari's und Ridolfi's Nachrichten vor Augen führen. *C. v. F.*

(Zu Nicolaus Manuel.) Antwort II. Herr Prof. Dr. Hubert Janitschek schreibt p. 170 (Anm.) des letzten Heftes des Repertoriums, dass die Nennung des Namens His von meiner Seite ein Missbrauch des Namens sei, für den die richtige Bezeichnung zu finden er den Lesern überlasse. Prof. H. Janitschek hat nicht das geringste Recht, mich mit dieser Beschuldigung zu belasten. Herr Prof. H. Janitschek hatte in seiner Kritik meiner Schrift über Manuel im Repert. f. K. XIII. Band, p. 483 ff., gesagt, es fehle »jeder äussere Anhaltspunkt« für ein Lehrverhältniss des Fries zu Manuel. Zur Abweisung dieser Behauptung verwies ich in meiner »Antwort« auch auf His' Aufsatz in Zahn's Jahrb. II. His sagt p. 56: »im Jahre 1508 bei Anlass des berüchtigten Hetzerhandels wurde Fries vom Rath von Bern als Experte berufen«; dann p. 57: »im Jahre 1512 scheint .... entstanden zu sein, die er für Bern und wahrscheinlich in dieser Stadt selbst ausführte.« Endlich begründet His p. 58 ausführlich, »dass Fries 1518 in Bern ansässig war«. Diese wiederholte Anwesenheit von Fries in Bern darf wohl als ein »äusserer Anhaltspunkt« gelten und ich war somit vollkommen berechtigt, His' Arbeit heranzuziehen.

Herr Prof. Dr. Hubert Janitschek behauptet des ferneren p. 170: »Was das Lehrverhältniss zu Hans Fries betrifft, so ist hier, wie an anderer Stelle jede Beweisführung — Beweisführung im wissenschaftlichen Sinne — unterblieben. In der Manuelschrift heisst es: »Als Unterweiser — möchte ich nämlich H. Fries annehmen.« — »Also, Herr Dr. B. H. möchte es annehmen und nimmt es dann an etc.« Es ist diese Behauptung des Herrn Prof. Dr. Janitschek völlig unrichtig. Ich habe p. 21 geschrieben: »Fries zeichnete, wie dies besonders stark in dem Antoniusbild von 1506 — aber auch noch 1512 in den Marienbildern — hervortritt, muldenförmige, rundliche weiche Falten, ganz, wie in dem Gewand der sitzenden Amme auf der Rückseite des St. Lukasbildes von Manuel. ... Wir finden auf der Palette des Fries dasselbe im Schatten schwärzliche Ziegelroth, das schmutzige Kirschroth besonders und das bräunliche Carnat mit den violetten Schatten.« Eine solche »Beweisführung« ist im wissenschaftlichen Sinne gehalten, cfr. Morelli, Italienische Meister etc. p. 316, Bode, Holländ. Malerei p. 44, 338, Lützow, Raffael (Graph. Künste XI.) p. 67, Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, p. 430 ... die besonders in der Färbung den innigen Anschluss an Burgkmair zeigt.

Herrn Prof. Dr. H. Janitschek's Aufstellung, dass ich den Einfluss Dürer's auf Manuel nur durch das St. Lukasbild und die Fortuna hätte beweisen wollen, ist vollkommen irrig. Im Cap. I. meiner Schrift erwähne ich noch sieben Handzeichnungen, welche in einer mit der nach Dürer copirten Fortuna übereinstimmenden Manier gezeichnet oder in einer dieser sehr nahe stehenden Weise behandelt sind. (Bei einigen stimmt sogar die Farbe des Papiers mit dem genau überein, auf welchem die Fortuna gezeichnet ist, cfr. p. 6 und 9, Cap. I.).

Bern, 14. Febr. 1891. *Dr. Berthold Haendcke.*

Gerne nehme ich von Herrn Dr. B. Haendcke die Belehrung entgegen, wie er seinen Hinweis auf His aufgefasst haben wolle; doch habe ich wohl

nicht allein in jener Abhandlung von His eine Andeutung gesucht, dass der für 1508 sichergestellte kurze Aufenthalt des Fries in Bern und der von His für ungefähr 1512 »wahrscheinlich« gemachte längere Aufenthalt des Fries in gleicher Stadt (1518 kommt nicht mehr in Betracht) auch His als ein äusserer Anhaltspunkt für ein Lehrverhältniss zwischen Fries und Manuel erschienen sei. Wählte Herr Dr. Haendcke nun aber schon eine bis zum Dunkel gehende Knappheit des Ausdrucks, so hätte er auch dann noch, mindestens für den Nachspürenden, jedes Missverständniss ausgeschlossen, wenn er nach wissenschaftlichem Brauch citirt hätte, d. h. nicht bloss auf den Band, sondern auch auf die Seiten, wo sich jene »äusseren Anhaltspunkte« finden, verwiesen hätte. Möglich, dass es an Beispielen für seine Art zu citiren nicht fehle, aber das sind doch nur abschreckende Beispiele.

Die nun von Herrn Dr. Berthold Haendcke gegebenen »thatsächlichen Berichtigungen« war ich entschlossen abzuweisen, trotzdem mein Gegner mir in solchem Falle durch den Fürsprech mit gerichtlichem Vorgehen drohte. Den Paragraph 11 des deutschen Reichsgesetzes als letztes Auskunftsmittel, um wissenschaftliche Zweifler zum Glauben zu zwingen, sollte man über einen solchen Gedanken sich entrüsten oder lachen? Schade, dass die »peinliche Frage« unmöglich geworden, das wäre ja ein noch wirksamerer Schutz unbewiesener Behauptungen. Aber dann dachte ich mir, mein Gegner ist sehr jung, und so ist es menschlicher, ihn zu belehren, als ihn — pathetisch zu nehmen. Und das geschehe nun, aber recht vorsichtig, denn eine dritte Antwort möchte ich den Lesern des Repertoriums doch gern ersparen; warum soll ihnen der Manuel ganz verleidet werden?

Zunächst also will Herr Dr. Berthold Haendcke »bewiesen« haben, dass Fries den Manuel im Handwerk des Malens unterrichtet habe. Dafür führt er nun die »muldenförmigen, rundlich-weichen Falten«, das im Schatten schwärzliche Ziegelroth, dann schmutziges Kirschroth und das Carnat als Beweismaterial an. Sollte Herr Berthold Haendcke nicht wissen, dass eine »Beweisführung«, die auf zwei Augen beruht, überhaupt nicht verbindlich ist? sie nimmt unseren guten Willen in Anspruch, deutlicher gesagt, den Autoritätsglauben; den aber bringen wir doch nur dem entgegen, dessen richtigen und scharfen Blick wir bereits erprobt haben. Wenn ich den Wahrnehmungen Bode's oder Morelli's Glauben entgegen bringe, zwingt mich dies auch, den Wahrnehmungen des Herrn Dr. Haendcke Glauben entgegen zu bringen? Hier gilt es nun einmal: Duo quum faciunt idem non est idem. Und hätte ich auch guten Willen, mich der Autorität des Manuelbiographen zu unterwerfen, wie schwer wird es mir durch ihn selber gemacht. Auf der Palette des Fries und Manuel findet sich »das bräunliche Carnat mit den violetten Schatten.« Dieses Beweisglied lässt sich nun durch die Wahrnehmungen meines Gegners selbst controlliren. »Das Carnat ist beim hl. Lukas ein warmbraunes mit dunkelbraunen Schatten, in die sich ein violetter Ton einmischt.« (Vögelin fand, dass das Gesicht des Lukas gänzlich übermalt sei; Dr. Haendcke »constatirt das genaue Gegentheil«; ist kein Fürsprech da?); »die Carnation bei den Frauen ist grau-weiss mit dunkleren grauen Schatten«; die Fleischfarbe

der Putti und Engel ist mit »gelblich-braunem Ton angegeben«; »die Gesichtsfarbe der alten Wehmutter ist warmbraun« (S. 20) — freilich, was nicht stimmt, ist leicht weggeschafft, »Eigenarten dürfen uns nicht weiter auffallen« (S. 21). Aber wo bleibt denn dann der wissenschaftlich geführte Beweis? Wenn kein Neger zu malen war, hat doch auch sonst noch mancher andere Meister des 15. und 16. Jahrhunderts ein »bräunliches Incarnat«, auch mit violettem Schatten verwendet! Und so richte ich an Herrn Dr. Haendcke die Bitte, mir zu gestatten, mit eigenen Augen zu sehen, ich gestatte ihm dafür, meine Wahrnehmung, dass Jörg Breu in der Färbung sich dem Hans Burgkmair anschliesse, anzuzweifeln; »gerichtliches Verfahren« drohe ich ihm solcher Zweifel wegen nicht an.

Die zweite thatsächliche Berichtigung ist von gleichem Werthe. Den Einfluss Dürer's auf jene sieben Handzeichnungen findet Herr Dr. Haendcke bewiesen durch die Uebereinstimmung der technischen Behandlung derselben mit der Fortunazeichnung. Was ist denn nun aber an der technischen Behandlung der Fortunazeichnung Dürerisch? Die unbeholfene Imitirung der Strichmanier mit kurzen, engen Kreuzschraffirungen in der Strichlage, und das sichtliche Bemühen, theils durch den scharfen Contur das metallische Aufliegen der Linien nachzuahmen, wie dies bei guten Kupferdrucken stattfindet, theils durch die Höhung mit weisser Farbe diesen Effect anzustreben. Kann der Verfasser in der That solche unbeholfene, bäurisch-plumpe Nachahmung der Kupferdrucktechnik, zu der ein Dürerblatt zufällig anregte, für mehr als einen Hinweis verwenden, dass jene Blätter zeitlich in die Nähe des Fortunablattes fallen? Aber was hat dies mit einem künstlerischen Einfluss Dürer's auf Manuel zu thun? Ich bitte die Leser, den Stich Dürer's neben die Abbildung des Manuel'schen Blattes (in der Manuelschrift) zu legen, und ein Blick wird genügen, das Urtheil des Herrn Dr. Haendcke geziemend zu schätzen. Das Fortunablatt hatte nichts als das Motiv von Dürer entlehnt, und nun sollen jene sieben Handzeichnungen, die nur die rohe technische Behandlung mit dem Fortunablatt gemein haben, den Einfluss Dürer's beweisen. Das ist eine wunderliche Logik. Da schenke ich mir die Frage, ob das Blatt, Die Türken, »in Holzschnittmanier ohne jede Höhung mit der Feder gezeichnet«, in der Behandlung auch unter Dürer's Einfluss stehe. Wenn Herr Dr. Haendcke darnach wirklich der Meinung ist, er habe »Beweise« geliefert, so hat er damit zu meinem Bedauern bewiesen, dass er von der kunstgeschichtlichen, ja von einer wissenschaftlichen Methode überhaupt keine Ahnung habe; aber in solchem Falle würden Vermuthungen auch durch keinen Rechtsspruch zu Beweisen gestempelt. Nun aber darf ich doch wohl die Manuelschrift in einer verborgenen Ecke meines Bücherschranks bergen, hoffend, meinen Gegner nicht wieder missverstanden zu haben; andernfalls wäre ja die Lectüre der Apokalypse Kinderspiel im Vergleich zur Lectüre eines Artikels von Dr. Berthold Haendcke. *H. Janitschek.*

Bibliographische Notizen.

Im dritten Heft des Jahrbuches des kaiserl. deutschen archäol. Instituts (Bd. V. 1890) gibt ein Meister archäologischer Forschung und feinsinniger Stilkritik, Reinhard Kekulé, in einer Abhandlung: Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva einen Beleg, in welcher Weise die christliche Kunst in den Dienst der classischen gestellt werden kann. Es handelt sich um den Ostgiebel des Parthenon. Es war dort der Mythos von der Geburt aus dem Haupte des Zeus dargestellt. Doch in welcher Form? Darüber gehen die Hypothesen auseinander. Besonders: wie war die Mittelgruppe zu denken? Gerhard vertrat die Ansicht, dass das Wunder in völlig unzweifelhafter Deutlichkeit erkennbar gewesen sein müsse. Welcker dagegen verfocht, dass nur die Thatsache des Wunders — also Athena erwachsen, neben Zeus, Brunn endlich, dass nur die Vorbereitung des Wunders — also Zeus allein — hier dargestellt gewesen sei. Nun fasste Kekulé den Versuch einer Lösung des Problems von einer ganz neuen Seite an; einen »Einfall« nennt er es, aber es war doch ein genialer Einfall, der wahrscheinlich nicht ohne fortwirkende Bedeutung auf die Methode archäologischer Forschung bleiben wird. Er fasst das entsprechende Motiv in der christlichen Kunst — die Erschaffung der Eva — ins Auge und verfolgt seine Gestaltung durch den ganzen Verlauf christlicher Kunstentwicklung von den Anfängen auf Sarkophagen und in Miniaturen bis zu Michelangelo's Sixtina-Malereien. Welches Stadium der ikonographischen Entwicklung würde nun aber hier zum Vergleich heranzuziehen sein? Doch nur jenes, welches in eine Epoche der Stilentwicklung fiele, deren Kunststufe jener, in welcher die Parthenonsculpturen entstanden, entspräche. »Keinesfalls wird die den Parthenonsculpturen entsprechende Stufe der italienischen Kunst in den mittelalterlichen Mosaiken von Morreale, sie wird überhaupt unmöglich rückwärts hinter Ghiberti zu suchen sein; nach der zeitlichen Stufe der kunstgeschichtlichen Entwicklung werden sie eher mit Ghiberti als mit Michelangelo und Raphael, nach dem persönlichen Ideal eher mit Ghiberti und Raphael als mit Michelangelo zusammenzustellen sein. Wir werden also im Parthenongiebel eine Athenageburt vermuthen, welche, wie Ghiberti und Raphael — und im Wesentlichen auch Michelangelo — Eva so Athena in voller Gestalt zeigte.« Und weiter: »Unter allen Umständen muss sich Athena, durch keine andere Figur getrennt, dicht bei Zeus befunden haben, so dass man schon aus der Stelle, die sie einnahm, auf eine körperliche Zusammengehörigkeit schliessen musste.« Nach Analogie von Ghiberti und Raphael ist ferner zu vermuthen, dass die in voller Gestalt dicht neben Zeus am Boden stehende Athena wenigstens mit einem Fuss und einem Theil des Unterkörpers hinter Zeus verschwand. Auch der Kopf des thronenden Zeus musste durch seine Haltung und die Handbewegung der nächsten Figuren bedeutsam bezeichnet sein. Es wird abzuwarten sein, wie die Fachgenossen Kekulé's sich zu den positiven

Ergebnissen dieser Untersuchung verhalten; wie immer das Urtheil darüber ausfalle, der Weg, auf dem Kekulé zu den Ergebnissen kam, ist — man möchte es meinen — der am meisten zuverlässige, der zu gehen war. Der Kunsthistoriker aber verzeichnet mit Freude, dass hier nicht eine zufällige Analogie angerufen wurde, sondern dass methodisch die christliche Kunstgeschichte für die Lösung eines Problems classisch-archäologischer Forschung angewendet wurde. Wie der Kunsthistoriker längst das Studium der classischen Archäologie als den Anfangspunkt seiner eigenen Studien betrachtet, so wird mit solchen Untersuchungen es auch dem classischen Archäologen dringend nahe gelegt, dass sein Fach des eindringlichen Studiums der christlichen Kunstgeschichte nicht entrathen kann. Was die von Kekulé angezogenen Denkmäler betrifft, so konnte es sich nicht darum handeln, jede einzelne Behandlung des Motivs heranzuziehen, soweit ich aber den Denkmälerschatz überblicken kann, ist kein Stadium der ikonographischen Entwicklung des Motivs der Erschaffung der Eva dem Verfasser entgangen.

Dr. Joh. v. Antoniewicz: Ikonographisches zu Chrestien de Troyes. Erlangen und Leipzig, Andr. Deichert'sche Verlagsbuchhandlung 1890. Auch hier ein energischer Mahnruf gegen die geistlose Absperrung der einzelnen Fachdisciplinen. Die Ikonographie ist eine Nebendisciplin der Kunstgeschichte und in dem letzten Jahrzehnt findet sie auch wieder einige eifrige Arbeiter. Aber im Wesentlichen beziehen sich diese Studien nur auf die Ikonographie religiöser Stoffe. Die profane Ikonographie des Mittelalters dagegen liegt noch völlig im Argen. Hier ist ein Grenzgebiet, das der Kunsthistoriker nur schwer gründlich zu bebauen vermöchte. Dazu wäre in erster Linie der Romanist und Germanist berufen. Aber der Verfasser betont mit Recht, wie die neuere Philologie das Studium der gleichzeitigen Kunsterzeugnisse völlig vernachlässige, ja ausschliesse. Was kümmert sich auch der Philologe und selbst der Historiker um die Kunstdenkmäler! Um Worte allein handelt es sich für den Einen, um geschriebene Urkunden für den Zweiten, in welcher Weise die Kunstdenkmäler in den Geist einer Epoche einführen, das scheert den Einen wie den Andern blutwenig. Die vorliegende Untersuchung knüpft an ein am 8. März 1881 wieder aufgefundenes Elfenbeinkästchen in der Schatzkammer der Krakauer Schlosskirche. Zeit der Entstehung: etwa Mitte des 15. Jahrhunderts; der Ursprung wohl französisch. Sein Bilderschmuck zeigt eine typische Zusammenstellung der bekanntesten und beliebtesten Motive jener Zeit. Der Verfasser deutet sie: Erstürmung der Liebesburg (acht Bilder), der Schwank von Alexander d. Gr., seiner Geliebten Phyllis und dem Meister Aristoteles. Wenn der Verfasser aber aus dem jugendlichen, halb kindlichen Gesicht Alexanders irgend welche Schlüsse ziehen will auf die Fassung der Quelle, so ist dies ein Irrthum; das jugendliche Aussehen Alexanders geht nicht auf eine Quelle, sondern auf die höfische Aesthetik jener Zeit zurück, die verlangt vom Ritter und Helden stets das jugendliche Aussehen (zwei Bilder). Es folgt dann die Geschichte von Pyramus und Thisbe (nach dem Verfasser in der Fassung bei Barbazan und Méon) in

zwei Bildern, dann Tristan und Isolde von König Marke belauscht und Erlegung des Einhorn (»typische Zusammenstellung«) in je einem Bild. Zwei Bilder auf der linken Schmalseite vermag der Verfasser nicht bestimmt zu deuten. Auf der Rückseite: zwei Darstellungen mit dem Abenteuer Lancelots auf der Schwertbrücke und dasjenige Gâwans auf dem Wunderbette. Hier nun weist der Verf. eingehend nach, dass diese Bilder vollständig mit den entsprechenden Stellen der beiden grossen Romane Lancelot und Parcival von Chrestien de Troyes übereinstimmen, so dass er aus dieser Quelle heraus jede Einzelheit zu deuten vermag. Zugleich weist der Verfasser nach, wie gerade diese Serie von Bildern in typischer Wiederholung bei einer ganzen Reihe von Elfenbeinkästchen angetroffen wird. Dies damit in Beziehung zu setzen, dass Troyes der Ausgangspunkt der Kunstentwicklung der französischen Elfenbeinplastik gewesen sei, dafür reichen meiner Meinung nach die Beweise noch nicht aus. Jedenfalls hat der Verfasser der mittelalterlichen profanen Ikonographie mit diesen Untersuchungen erheblich genutzt; der Kunsthistoriker zum mindesten ist dankbar dafür, zumal er ganz mit dem Verfasser darin einig ist, dass gerade die Gestaltung profaner Stoffe die mittelalterliche Kunstentwicklung in neue Bahnen gelenkt, die Anfänge eines nationalen Stils in Frankreich und Deutschland begründet habe.

Auf welche Weise der Unterricht an Gymnasien vorzuarbeiten hätte, damit die Kunstgeschichte später befruchtend und verlebendigend in die einzelnen Disciplinen, Philologie und Geschichte eingreifen könnte, hat erst vor Kurzem G. Dehio in einem sehr beachtenswerthen Artikel der Beilage zur Allgemeinen Zeitung (1890, Nr. 336) dargethan.

Der auf dem Gebiete der Kunstgeschichte Böhmens rastlos thätige Forscher Joseph Neuwirth gibt in den Mittheilungen des Vereins für Geschichte des Deutschthums in Böhmen (29. Jahrg. S. 49 ff.) zwei Beiträge zur Geschichte der Malerei in Böhmen während des 14. Jahrhunderts. In dem ersten bringt er ergänzendes Material zu dem von Pangerl und Woltmann herausgegebenen Buch der Malerzeche in Prag (Quellenschriften XIII); derselbe liefert den über allem Zweifel stehenden Beweis, dass die Malerzeche deutsch war, deutsch waren deren Satzungen von 1348, deutsch das Privileg Karls IV. für die Neustädter Schilder am 16. Januar 1365 und die Erneuerung desselben durch Wenzel IV. am 6. Januar 1380, deutsch endlich die am 30. März 1392 erlassenen Bestimmungen, welche den geistlichen Malern der Altstadt ebenso wie den Schildern der Neustadt galten. Das konnte aber nur der Fall sein, wenn das Deutsche sowohl den Altstädter wie den Neustädter Malern in gleicher Weise nahestand. Der zweite Beitrag handelt über Nicolaus Wurmser von Strassburg und Meister Theodorich von Prag. Auf Grund scharfsinniger Urkundeninterpretation macht es der Verfasser wahrscheinlich, dass Nicolaus Wurmser, der ja die Tochter eines Saazer Bürgers geheiratet hatte, aber sein Strassburger Bürgerrecht beibehielt (»civis in Strazburk« heisst es in der Urkunde von 1357), nach 1360 und vor 1367 Böhmen wieder verlassen habe und nach Strassburg zurückgekehrt sei. Ebenso wahrscheinlich ist des

Verfassers Annahme, dass Theodorich gegen 1380 gestorben sei; beides sind Folgerungen aus der in Urkunden vorliegenden Geschichte des Besitzes des Hofes Morin.

Ein interessantes Denkmal deutscher Wandmalerei führt W. Lübke in seiner Abhandlung: Die Wandgemälde in der Schlosscapelle zu Obergrombach (Zeitschrift f. Gesch. des Oberrheins, N. F., VI. 1.) in die Geschichte der deutschen Malerei ein. Mit überzeugenden Gründen stellt der Verfasser die Zeit 1464—1467 als Datum der Erstehung fest. Darauf folgt die ikonographische und technische Erläuterung. Auch mit der künstlerischen Abschätzung des Verfassers — als das Werk eines hinter dem Fortschritt der Zeit zurückgebliebenen Localkünstlers — wird man sich völlig einverstanden erklären.

Ueber di Camera della Segnatura hat F. X. Kraus in der Rassegna Nazionale (1890) eine sehr feinsinnige und in den geistigen Gehalt dieses Bildercyclus tief eindringende Studie veröffentlicht. Erfreulich ist es, dass der gelehrte Theologe in der Hauptsache zu derselben Auffassung kommt, wie die Mehrzahl hervorragender Raphaelforscher, zuletzt Springer, Müntz, Hettner etc. Die Herrschaft der Philosophie, in der Versöhnung der beiden grössten Vertreter ihrer Hauptrichtungen, ist in der Schule von Athen dargestellt. Gerne lassen wir dabei als verbindenden Faden zwischen dieser Darstellung und den anderen das Wort des Pico della Mirandola gelten: Philosophia veritatem quaerit; theologia invenit; religio possidet. Die geistvolle Abhandlung sei den Fachgenossen auf das Wärmste empfohlen.

Berth. Riehl hat in der Zeitschrift des bayer. Kunstgewerbevereins München (1890) eine Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande geboten. Er findet die oft auffallende Rohheit in den plastischen Werken des 12. Jahrhunderts in der untergeordneten decorativen Stellung derselben begründet. Ein Fortschritt zu feinerer Durchbildung ist erst im 13. Jahrhundert nachzuweisen. Die Entwicklung wird durch die drei grossen Cyclen, den aus Wessobrunn, den bald nach Mitte des 13. Jahrhunderts entstandenen an der Brüstung der Empore der Schlosscapelle auf der Trausnitz und den in die Frühgothik überführenden Sculpturencyclus in Seeligenthal bei Landshut dargelegt. Als das beste und vollständigste Bild einer plastischen Schule des 14. Jahrhunderts wird die von Regensburg eingehender behandelt. In der Darstellung der Plastik des 15. Jahrhunderts tritt München in den Vordergrund. Diese Skizze, auf reicher Denkmälerkenntniss beruhend — wohl eine Frucht der Inventarisationsarbeiten — und mit guten Illustrationen ausgestattet, ist als ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik — sofern sie eine breitere Behandlung für besondere provincielle Gruppen bietet — recht willkommen.

In einem Aufsatz des Mainzer Journal vom 26. November 1890 bringt Dr. Friedrich Schneider den sehr interessanten Wahrscheinlichkeitsbeweis, dass die Urheberschaft am Mainzer Marktbrunnen dem Peter Flötner zukomme.

Der Auftraggeber, Cardinal Albrecht, legt es schon nahe, an einen Nürnberger Künstler zu denken; und nun weist auf Peter Flötner nicht nur die stilistische Uebereinstimmung mit beglaubigten Zeichnungen, sondern auch das Meisterzeichen, aus Schlägel und Stecheisen bestehend, das Flötner bald allein, bald in Verbindung mit Anfangsbuchstaben des Namens oder der Jahreszahl auch in den Holzschnitten gebraucht hat.

E. Müntz gibt im Ami des Monuments et des Arts (1890) die Geschichte und Stilanalyse des Grabmals, das Cardinal de Lagrange sich in Avignon errichten liess (ein zweites hatte er sich in der Kathedrale von Amiens gestiftet, zerstört 1751). Jedenfalls wurde damit schon vor 1402 begonnen, da das Testament am 12. April 1402 von dem Grabmal als im Entstehen befindlich spricht. Dieses Denkmal wurde während der Revolutionszeit zerstört und Theile des Bildwerkes verkauft; die Reste werden jetzt im Museum zu Avignon aufbewahrt. Zum Glück hat der Verfasser in der Bibliothek Barberini in Rom eine Zeichnung des Monuments aus dem 17. Jahrhundert entdeckt, wodurch der ganze Aufbau klar wird. Der Verfasser bringt eine Abbildung der Zeichnung und analysirt die einzelnen Theile. Das berühmteste Stück des Ganzen — Le Transi wie es der Volksmund nennt — das den Körper des Todten zwar nicht als Skelett, doch aber schon in mumienhafter Austrocknung (trockene Fäulniss) vorführt, ist, wie das von Müntz beigebrachte Gutachten der Aerzte Charcot und Richer bezeugt, mit viel Wahrheit und unzweifelhaftem anatomischem Wissen wiedergegeben. Dieser Realismus in Darstellung des Schrecklichen hat reiche Nachfolge bis in das 16. Jahrhundert hinein gefunden. Der Verfasser lässt es nicht an Beispielen zur Bestätigung dieser Behauptung fehlen.

G. Uzielli bringt im Bolletino della Società Geografica Italiana (Juni 1890) eine Studie über die Bildnisse des Paolo dal Pozzo Toscanelli von Alessio Baldovinetti und Vittor Pisani. Schon früher (Bollettino di Bibliografica e die Storia delle Scienze Mat. e Fisiche 1884) hatte der Verfasser den Nachweis erbracht, dass Vasari, als er an der Decke des Saales, genannt Camera di Cosimo il Vecchio im Palazzo Vecchio in Florenz die Bildnisse des Marsilio und des Paolo dal Pozzo Toscanelli malte, dafür das von Alessio Baldovinetti, zwischen 1471 und 1476 gemalte, nicht mehr vorhandene Bildniss des Paolo in der Kirche Sta. Trinita benützte. Der Verfasser bringt nun eine Abbildung in Zinkographie von dem Fresco Vasari's und knüpft daran eine kurze kritische Biographie des Pisanello, eines und das Andere um Anhaltspunkte zu geben, zum mindesten etwa die Zeichnung zu der Medaille, welche Pisanello von Paolo machte, aufzufinden. Die Zeit, da die Medaille entstand, setzt der Verfasser ungefähr auf 1450 — zu welcher Zeit Paolo ungefähr 50 Jahre zählte. Mit Recht bemerkt der Verfasser, dass darnach eine starke Aenderung der Physiognomie nicht mehr eintritt, zumal wenn sie so charakteristische Formen besitzt, wie es nach dem Bildniss des Baldovinetti-Vasari bei Paolo der Fall war. Mag die Absicht des Verfassers

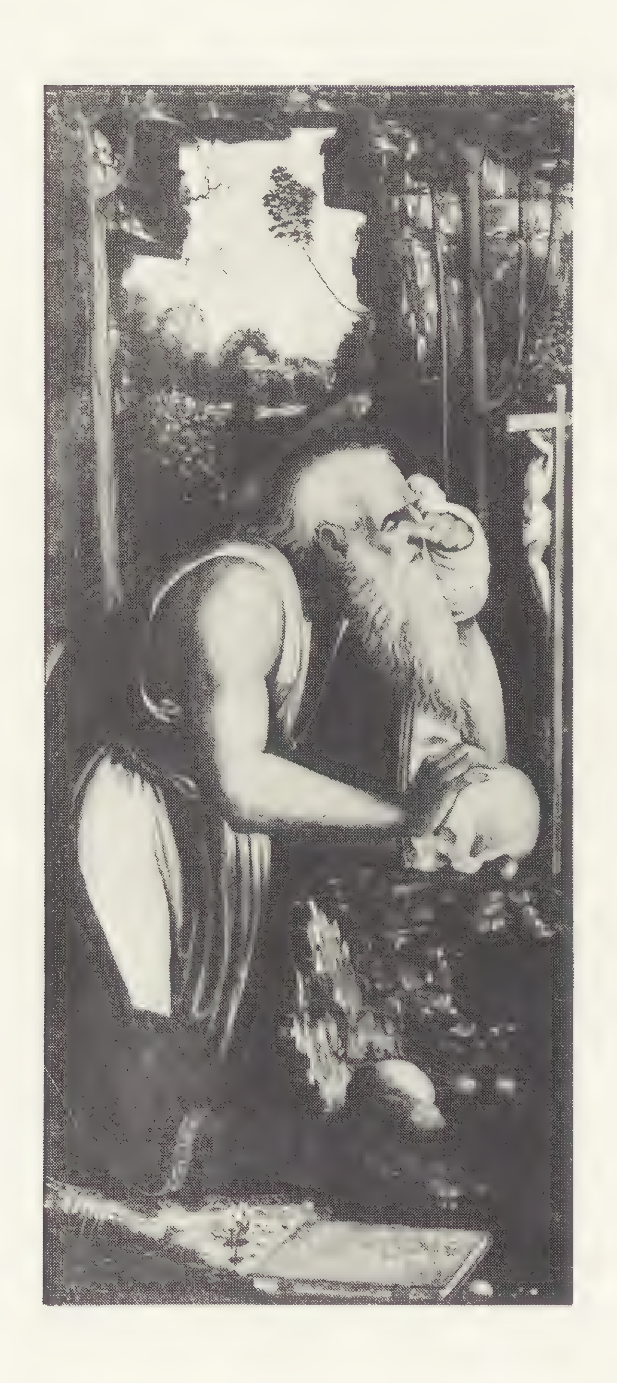
in Erfüllung gehen, in jedem Falle aber freuen wir uns der kleinen biographischen Studie, welche die dem Verfasser eigene scharfsinnige Kritik und Auslegung vorhandener Quellen in hohem Maasse zeigt.

Von Katalogen und Führern ist hier zunächst hervorzuheben die neue (vierte Auflage) von Th. Gsell-Fels »Italien in sechzig Tagen« (Leipzig, Bibliogr. Institut 1891), mit 16 Karten, 32 Plänen und Grundrissen. Der Verfasser ist rastlos bemüht, die praktische Brauchbarkeit seines Reisebuches zu erhöhen, ohne der vornehmen und geschickten Art, den Reisenden wirklich mit Cultur und Kunst und Geschichte Italiens bekannt zu machen, irgendwie Abbruch zu thun. Doch wir Leute von Fach betrachten Gsell-Fels ja längst als einen zur Zunft Gehörigen und ich habe desshalb nur zu sagen, dass auch alles das, was sich auf den Comfort des Aufenthaltes bezieht, vom Verfasser eine gründliche Durchsicht, die der Wandel mancher Verhältnisse nothwendig machte, erfuhr. Die Verlagshandlung trug das Ihrige durch Vermehrung des kartographischen Theils bei.

Der Vollendung des Ulmer Münsterbaues zu Ehren ist ein Münsterbüchlein vom Stadtpfarrer am Münster, Dr. R. Pfleiderer, erschienen (Verlag von J. Ebner in Ulm). Die Geschichte des Münsters, die uns der Verfasser erzählt, die Beschreibung der Kunstschätze desselben, zeigt nicht bloss Liebe zur Sache, sondern auch gründliche Kenntniss des einschlägigen Materials. Und welche Arbeit steckt schon in der genauen Beschreibung des Bauwerkes und des ganzen reichen plastischen Schmuckes desselben. Dies kann nur von dem geleistet werden, der in täglichem Umgang mit dem Werke lebt. Auf einzelne Erörterungen komme ich vielleicht noch bei anderer Gelegenheit zurück. Hervorgehoben sei auch die reiche Illustration, die unter Anderem auch, was besonders willkommen, Schaffner's Porträt des Itel Besserer in der Besserer-Capelle bringt.

Von L. v. Donop liegen wieder zwei seiner sorgsam redigirten und mit Lebensskizzen der betreffenden Künstler versehenen Ausstellungs-Kataloge vor: der eine gilt der Ausstellung Bendemann, der andere den Ausstellungen von Wilhelm Gentz und Carl Steffek (3. Nov. bis 15. Dec.). Berlin, Mittler 1890.

Der Aldenhoven'sche Katalog der herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha sei einstweilen nur genannt; eine eingehende Besprechung wird folgen.



Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie.

Von **Franz Rieffel.**

Eusebio Ferrari und die Schule von Vercelli.

In der städtischen Gemäldegalerie zu Mainz befindet sich ein dreitheiliges Altarbild, welches in dem provisorischen Verzeichniss der Gemälde aus dem Jahre 1888 folgendermassen aufgeführt wird:

Giovanni Antonio de'Bazzi, genannt il Sodoma.
(1477—1549. Mailand. Siena. Rom. Siena.)
108. Mittelbild: Geburt Christi.
109. Linker Flügel: Der hl. Hieronymus.
110. Rechter Flügel: Der Engel Raphael und Tobias.

Die nebenstehende Reproduction giebt das Bild wieder. Es ist auf Pappelholz in Tempera gemalt; die Maasse (innerhalb des Rahmens genommen) sind: Mittelbild 158 cm hoch, 71 cm breit; linker Flügel 115 cm hoch, 50 cm breit; rechter Flügel 115,5 cm hoch, 50 cm breit. Zur Veranschaulichung der Färbung mögen folgende Bemerkungen dienen: Hieronymus trägt ein hellblaugrünes, an den Lichtstellen weissliches Gewand und einen rothen Mantel; Josef ist mit blaugrauem, an den Lichtstellen weisslichem Untergewand und rothem Mantel, Maria mit rothem Untergewand und blauem, wenig in's Grüne stechendem, goldgemustertem Mantel bekleidet; auf dem Hinterkopf hat sie ein schleierartiges rosa Tuch, über die Stirn und an der Brust eine Schleierbinde von grauweissem Seidenflor. Von den anbetenden Engeln hat der links vom Beschauer knieende blau, der auf der Rechten rosa schillernde Flügel; um den Leib tragen sie orangefarbne Binden. Der Engel Raphael hat ein blassrosa, an den Lichtstellen weissliches Gewand mit orangefarbnen Aermeln und einen rothen Mantel an, um die Brust und am Gürtel schmale blaugraue Binden. Tobias trägt einen dunkelgrünen Reiserock. Die Landschaft hat überall einen saftiggrünen, in der Ferne sich in's Blaue aufhellenden Ton. Die Farbenstimmung ist frisch und zart.

Das Gemälde stammt von dem im Jahre 1841 zu Mainz verstorbenen Sammler und Kunsthändler Martin von Metzler, welcher die Stadt Mainz zur Erbin seiner grossentheils aus Kunstwerken bestehenden Hinterlassenschaft

eingesetzt hatte. In dem Nachlassinventar heisst es »Schorel«. Bei der Aufstellung in der Mainzer Galerie erhielt es den Namen »Gaudenzio Ferrari«, welche Benennung sich bis vor einigen Jahren auf dem Rahmen in folgender Weise ausgedrückt fand:

Gaudentio Ferrari da Valdugio
1498—1500
Mitschüler des Rafael Sanzio bei Perugino.
Römisch-florentinische Schule.

Unrichtiger konnte die Inschrift allerdings nicht gut abgefasst sein, sowohl formell in Bezug auf ihre Orthographie, als auch materiell in Bezug auf die darin enthaltenen biographischen Daten. Als Levin in seinem Kampfesruf gegen die Missstände in der Städel'schen Galerie gelegentlich auf die Mainzer Gemäldesammlung aufmerksam machte [1]), entging denn auch die angreifliche Inschrift seinem Eifer nicht. (Dabei hat er sich nun freilich etwas versehen, indem er das Datum 1498—1500 auf Gaudenzio's Lebensdauer bezog, während es klärlich zur folgenden Zeile gehörte und die Dauer seines Schülerverhältnisses angeben wollte.) Zu dieser Zeit war übrigens die Entfernung der Inschrift längst beabsichtigt. Es waren Zweifel an der Richtigkeit der Bestimmung ausgesprochen worden; von hervorragenden Kunstforschern wurde die Zutheilung an Bazzi befürwortet, und dieser Name fand schliesslich in das provisorische Verzeichniss von 1888 Eingang.

Welche von beiden Benennungen, Gaudenzio Ferrari oder Bazzi, der Wahrheit am nächsten kommt, darüber wird sich streiten lassen. Dass ein so grosser Meister, wie Gaudenzio Ferrari oder Bazzi, überhaupt nicht in Frage kommen kann, sondern nur eine weit geringere Kraft, zeigt meines Erachtens die Betrachtung der klotzigen Hände Josefs, der Madonna und der anbetenden Engel; der Hände und Füsse des Christkindes; des ganz missbildeten Daumens an der linken Hand Raphaels der fast durchgängig verzeichneten Augen; der recht ungeschickten Stellung und Verkürzung des rechten Beins des knieenden Tobias. Die sorgfältige Ausführung des Bildes im Uebrigen beweist, dass an diesen Schwächen nicht Nachlässigkeit des Malers die Schuld trägt, sondern dass es Fehler des Geschmacks und der Geschicklichkeit sind. Der süssen Innigkeit des Madonnenkopfes hätte sich freilich auch Bazzi nicht zu schämen und die vollendete Anmuth des Ganzen wird gerade durch die Thatsache, dass bedeutende Kenner das Werk seiner werth erachteten, am besten bezeugt.

Sollten wir übrigens zwischen einem von beiden Namen wählen müssen, so würde, glaube ich, Gaudenzio derjenige sein, auf welchen das Bild zumeist hindeutet. Denn nicht bloss in solchen Stileigenthümlichkeiten, welche individuellerer Natur sind, wie z. B. in der Ohrenbildung, weicht es von der Weise des Bazzi ab; es fehlt ihm auch anderes, was der Schüler oder Nachahmer von dem Meister eher annimmt, so die biegsame und geschmeidige, fast knöchellose Bazzi'sche Hand mit den etwas zugespitzten Fingern; das mandelförmige, von schmalen, scharf hervortretenden Lidern umschlossene,

---

[1]) Levin, Eine gefälschte Gemäldesammlung. Kunstchronik XXII, p. 676.

wie feucht schimmernde Auge des Bazzi; die bestimmt gezeichneten, dünnen, langen, bogenförmigen Augenbrauen; der etwas fahle Fleischton; die Schlängelfalten; die reiche, offene (meist wasserdurchströmte) Landschaft. An Gaudenzio dagegen klingt der Kopftypus an; die Handbildung mit den scharf abgesetzten Gelenken (nämlich an den Gaudenzio von 1510 und den darauf folgenden Jahren; später wird seine Hand weicher und fleischiger); das rundliche Auge mit den schweren Lidern und den hohen, schwachen Brauen; die Landschaft mit den grossen, quaderartigen Felsblöcken; die Schillerfarbe der Gewänder. Während aber die Betrachtung des Einzelnen zu Gaudenzio hinführt, entfernt die Betrachtung des Ganzen wieder von ihm: denn da ist nicht sein energisches Leben und die Frische seiner Auffassung, sondern eine beschauliche Ruhe, welche ihm ganz fremd ist. (Man vergleiche nur die innerliche Bewegtheit der Gestalten auf seinen Darstellungen gleichen Inhalts in Arona, Varallo und S. Gaudenzio zu Novara.) Ueberhaupt: der Maler unseres Bildes ist stilistisch noch durchaus ein Angehöriger des Quattrocento; das beweist nicht allein eine gewisse Herbe und Befangenheit der Geberden und Formen, sondern auch die Malweise, die spitzpinslige Behandlung der Haare, die harte, trockne Beleuchtung der Bäume.

Das Ergebniss dieser stilkritischen Erwägungen würde also leider nur negativ sein. Erfreulicher Weise hat jedoch ein günstiger Zufall im Sommer 1889 auch einen positiven Aufschluss über den Künstler gebracht.

Bei dem Durchsuchen der Galerieacten fand sich ein Correcturbogen für den Katalog, welcher nach Aufnahme der von Metzler'schen Sammlung in die Galerie im Jahre 1844 entworfen, aber nicht, wenigstens nicht in der Fassung des Correcturbogens, veröffentlicht wurde. Hier heisst es von unserem Altarbild:

> Diese drei Gemälde sind von Eusebio Ferrari, richtiger gesagt von Gaudentio Ferrari da Valdugio, Raphaels Mitschüler bei Pietro Perugino 1498 bis 1500. Römisch-florentinische Schule.

Dass der Vorname »Eusebio« auf einem Schreibfehler beruhe, war nicht zu denken, da sofort der Vorname »Gaudenzio« als der richtigere zur Auswahl präsentirt wurde. Andererseits war ein Maler Eusebio Ferrari sowohl Lanzi's Geschichte der italienischen Malerei, als auch Nagler's Künstlerlexikon fremd. Es musste daher die italienische Specialforschung um Belehrung angegangen werden. Diese liess auch nicht im Stich. Zunächst fand sich in des Padre Colombo Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari (Torino 1881) nicht nur auf Seite 42 ein Maler Eusebio Ferrari erwähnt, sondern es waren dort auch Urkunden mitgetheilt, welche den Eusebio in naher, persönlicher Beziehung zu seinem Namensvetter Gaudenzio zeigen. (Auch unser Bild ist in der Monographie p. 55—56 und p. 224 besprochen, jedoch dem Gaudenzio beigemessen.) Weitere Nachforschungen liessen in einem älteren Werke, De-Gregory, Istoria della Vercellese letteratura ed arti (parte seconda, Torino 1820, p. 232—233), auf folgende Stelle stossen:

> Ferrario Eusebio, pittore Vercellese .... Il Bellini ed il Ranza dicono, che sussisteva nella Chiesa di San Paolo in Vercelli una tavola

tripartita di questo nostro pittore rappresentante la nascità del bambino Gesù con le mani in bocca; vicino alla culla stavano tre angeli in adorazione, a destra San Giuseppe, a sinistra la B. V. Maria colle mani giunte. In mezzo ad una fabbrica diroccata si vedeva l'angelo annunziare ai pastori la nascità del Messia; nella parte destra della tavola stava dipinto San Girolamo ginocchione nella spelonca e nella sinistra tavola l'angelo custode conducente un fanciullo ed un cagnolino a' suoi piedi.

Si leggeva sotto la tavola »Eusebius Ferrarius Vercellensis operabatur penicillo apelleo« in caratteri greci. —

Es ist klar, dass diese Beschreibung des Gemäldes, wenn links und rechts in heraldischem Sinn verstanden wird, Wort für Wort auf unser Bild passt — abgesehen von der nicht mehr vorhandenen Unterschrift. Nachfragen an Ort und Stelle nach der Persönlichkeit des Schriftstellers De-Gregory, seiner Gewährsmänner Bellini und Ranza, der Richtigkeit der von ihm mitgetheilten Daten wurden dort zuerst mit dem Hinweis auf ein späteres Werk des Padre Colombo, »Documenti e notizie intorno gli artisti Vercellesi« (Vercelli 1883), beantwortet, worin unser Bild (p. 79) bereits dem Eusebio Ferrari zugeschrieben ist. Dieses Buch enthält einen kurzen Abriss der Geschichte der vercellesischen Malerschule von Padre Colombo, vor Allem aber eine grosse Anzahl werthvoller Urkunden und Urkundenauszüge zur Geschichte der vercellesischen Kunst, welche der auch durch sein Schriftchen über Bazzi bekannte Epigraphiker Padre Bruzza [2]) mit grossem Fleiss aus den Archiven zusammengelesen hat. Wenn man erfährt, dass das höchst verdienstliche Werk im Auftrag und auf Kosten des Istituto di Belle Arti der etwa 30 000 Einwohner zählenden Stadt Vercelli unternommen worden ist, so wird man in Deutschland einen solchen Ausdruck des Stolzes auf eine an Kunstübung reiche Vaterstadt mit einigem Neide betrachten können. Ausser dem Hinweis auf Colombos »Artisti Vercellesi« sind meine Erkundigungen in Vercelli durch die Mittheilung mancher wissenswerthen Daten belohnt worden [3]).

Um zunächst von der Zuverlässigkeit der von De-Gregory überlieferten Nachricht zu reden, so ist freilich dieser, der Schriftsteller und Staatsmann Giovanni Gaspare De-Gregory erst 1769 geboren worden und 1846 zu Turin gestorben. Er hat auch nach seiner eigenen Angabe das Bild in Vercelli nicht mehr gesehen. Wohl aber sein Gewährsmann, der Rechtsgelehrte und Archäolog Carlo Amedeo Bellini. Dieser ist gegen 1598 zu Vercelli geboren und gegen 1672 daselbst gestorben. Aus dem Jahre 1652 rührt sein Werk her »Serie degli illustri Vercellesi«, welches aber nicht zum Druck gelangte, sondern hand-

---

[2]) Ueber diesen gelehrten Barnabiten vgl. den warmen Nachruf, welchen Fr. X. Kraus ihm p. 130—133 des Januarheftes von 1885 der D. Rundschau gewidmet hat.

[3]) Dies verdanke ich insbesondere der entgegenkommenden Gefälligkeit der Herren Conte Ettore Olgiati, Cav. Alberto Arborio Mella, Directors des Istituto di Belle Arti, Avv. Francesco Marrochino, städtischen Archivars und Francesco Parolo, Priors und Pfarrers zu S. Paolo in Vercelli.

schriftlich noch in dem Archiv der Stadt Vercelli aufbewahrt wird[4]). Hier heisst es von Eusebio Ferrari in vol. 3, fol. 66[5]):

E che fosse tale (nämlich ein tüchtiger Maler) ne fanno testimonianza molte incone d'altari esistenti nelle chiese di Vercelli, ma principalmente una nella chiesa di San Paolo tenuta dai Padri Domenicani, ove sopra la medesima incona si legge il suo proprio nome e cognome.

Da das Gemälde dem Giovanni Antonio Ranza noch bekannt war, so ist es wohl erst Ende des vorigen Jahrhunderts im Verlauf der Kriegsereignisse von seinem alten Standort verschwunden und nach Deutschland verkauft worden, wo es in den dreissiger Jahren dieses Jahrhunderts im Besitz von Metzler's wieder auftauchte, um 1841 in die Mainzer Galerie zu gelangen. Dass aber weder Nagler noch Lanzi des Eusebio Ferrari Erwähnung thun, ist schuld daran, dass der Verfasser des Katalogs vom Jahre 1844, welcher von dem Namen des Meisters noch Kenntniss erhalten haben muss, den unbequemen Vornamen schliesslich unterdrückte und das Gemälde dem grossen Gaudenzio unterschob.

Wenn wir uns jetzt von der Geschichte des Altarblattes der Persönlichkeit seines Urhebers zuwenden, so wird es eines Umblicks in der vercellesischen Schule bedürfen, um das Lebensbild des Meisters aus den Kreisen, welche ihn umgeben, hervortreten zu lassen. Freilich ist es mehr ein kurzer Abriss der Geschichte der vercellesischen Maler, als der vercellesischen Malerei, welchen ich auf Grund des Urkundenbuchs des Padre Colombo zu entwerfen versuche; denn so zahlreiche Denkmale dieser namentlich im 15. und 16. Jahrhundert blühenden Schule in den Kirchen und in dem Istituto di Belle Arti von Vercelli und in den benachbarten Dörfern und Städten, namentlich in dem unvergleichlich schönen Thale der Sesia bis nach Varallo hinauf und weiter erhalten sind, so wenige davon sind urkundlich beglaubigt und es bedürfte daher eines eindringenderen Studiums, als es mir möglich gewesen ist, diese Bilder mit bestimmten, überlieferten Namen in Verbindung zu bringen. Freilich begegnen uns die grössten Meister der italienischen Kunstgeschichte in Vercelli nicht; dessenungeachtet würde es von Interesse sein, den Verzweigungen einer Schule nachzuspüren, welcher Macrino d'Alba seine Ausbildung, Giovanni Antonio Bazzi, vielleicht auch Gaudenzio Ferrari den ersten Unterricht verdankt.

Die Schule von Vercelli ist eine der kleineren lombardischen Schulen, welche sich um die mailändische schaarten und welche zwar mit dieser, ihrer natürlichen Führerin, sowie unter einander in regem Austausch der künstlerischen Kräfte standen, welche jedoch eine gewisse Eigenart und Unabhängigkeit behielten. Durch den frischen Luftzug, welchen das Kommen und Gehen

---

[4]) Der von De-Gregory genannte Archäolog Giovanni Antonio Ranza (geb. 1740 zu Vercelli, gest. 1801 zu Turin) hat dieses Manuscript stellenweise mit Randbemerkungen versehen, jedoch nicht bei dem hier in Frage stehenden Passus. Wahrscheinlich hat er dem De-Gregory eine Bellini's Angaben bestätigende mündliche Mittheilung gemacht.

[5]) Ich citire nach der Abschrift, welche Herr Marrochino, Archivar der Stadt Vercelli, für mich anzufertigen die Güte hatte.

der fremden und einheimischen Künstler mit sich brachte, blieb auch in diesen kleineren Schulen die Kunst vor Versumpfung und dem völligen Versinken in handwerklichen Betrieb bewahrt; sie folgte, wenn auch von ferne, den Spuren der führenden mailändischen Meister. Unter diesen Localschulen war die vercellesische im 15. und 16. Jahrhundert die ansehnlichste. Vercelli, welches erst zu Anfang des 15. Jahrhunderts piemontesisch geworden war, hatte als Grenzland der lombardischen Kunst den besonderen Beruf, das an eigenen künstlerischen Leistungen arme Piemont mit Kunstwerken und Künstlern zu versorgen. Es waren vorzugsweise wenige, weit verzweigte Familien, in welchen die Uebung der Kunst (freilich auch des Handwerks) der Malerei sich vom Vater auf den Sohn vererbte. Unter ihnen war diejenige der Oldoni die älteste.

Der Begründer dieser Dynastie von Malern, Boniforte Oldoni, war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts von Mailand nach Vercelli gezogen; dort wird er im Jahre 1462 zuerst erwähnt. Als angesehener Maler starb er zu Anfang des Jahres 1478. Er war in zwei Ehen verheirathet gewesen und hatte aus jeder drei Söhne, welche sich sämmtlich der Malerei widmeten. Die drei ältesten waren noch in Mailand geboren; von einem derselben, Eleazar Oldoni (geb. um 1450, gest. zwischen 1518 und 1521), befindet sich ein bezeichnetes Bild bei der Gräfin Castelnuovo in Turin [6]) die Anbetung des Christkindes darstellend. Eusebio Oldoni, der Sohn des Eleazar, war gleichfalls ein beschäftigter und geschätzter Künstler. Im Jahre 1544 erhielt er von dem savoyischen Herzog Karl III. den Auftrag über den Thoren der piemontesischen Städte und Festungen das herzogliche Wappen wieder anzubringen, welches die Kriegszüge der Franzosen dort verdrängt hatten. Karls III. Nachfolger, Emmanuel Philibert, dehnte diesen Auftrag, im Jahre 1559 auf die inzwischen in seine Herrschaft zurückgelangten übrigen Gebietstheile des Herzogthums aus und zog zur Ausführung noch des Eusebio Oldoni befreundete Kunstgenossen Bernardino Lanino und Giuseppe Giovenone (einen Bruder des Gerolamo Giovenone) hinzu. Eusebio Oldoni starb bald nach 1562. Von einem Sohne zweiter Ehe des alten Boniforte, Giosuè (zwischen 1461 und 1471 zu Vercelli geboren; letztes bekanntes Datum 1518), hat sich eine beglaubigte Probe der Kunst in der Pfarrkirche zu Verrone bei Biella erhalten [7]). Dort liest man in der Nähe eines Freskenrestes mit der Darstellung zweier Heiligen die Worte:

1518 Die 28
Junii Magister Josue
de Oldonib. P.

Der älteste Sprosse der zweiten Ehe, Efraim Oldoni (geb. zwischen 1453 und 1460; gest. zwischen 1519 und 1522), gab seinen jüngeren Sohn Ercole (1510—1570/1574) im Jahre 1517 zu Eusebio Ferrari in die Lehre. Aber bereits im folgenden Jahr verliess Ercole seinen Lehrherrn und trat in seines

---

[6]) Lermolieff, Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin, p. 455. — Colombo, Artisti Vercelli, p. 72.

[7]) Vgl. auch Lermolieff l. c. p. 455.

älteren Bruders Gaspare Werkstatt ein. Im Jahr 1527 übernahmen beide die Ausmalung der Marien-Capelle in S. Maria del Carmine für die confraternità dieses Namens. Da der Vertrag über den Gegenstand der Malerei nichts bestimmt, sondern nur auf die Art und die Farben der Fresken einer Capelle von S. Paolo als Muster verweist, so lässt sich nicht sagen, ob die in dem Istituto di Belle Arti befindlichen Freskenbruchstücke aus S. Maria del Carmine, musicirende Engel in orangefarbnen Gewändern auf blauem Grund, welche wie ein schwacher Nachhall der Kunstweise des Macrino d'Alba anmuthen, der Werkstatt dieser Künstler entstammen. (Orange in allen Nüancen nach roth, braun und gelb ist eine von der älteren Schule von Vercelli besonders bevorzugte Farbe.) Nach Gaspare's Tod, etwa um 1550, trat sein Sohn, der jüngere Boniforte Oldoni, an seine Stelle. Er war noch bis nach 1581 thätig und bis zuletzt mit Aufträgen überhäuft. Ein mit der Aufschrift »Boniforte de li Oldoni da Vercelli Inventore« bezeichnetes Gemälde seiner Hand, welches die Himmelfahrt Mariä darstellt, zeigt uns den Maler als einen Mann, der aus dem Quattrocento unmittelbar in den Manierismus hereingetreten ist, ohne durch das Zeitalter der grossen Meister gelangt zu sein. Die etwas blöden Kopftypen lassen an eine Einwirkung des bekanntesten vercellesischen Localmeisters, Gerolamo Giovenone, denken. Das Bild wird im Istituto di Belle Arti zu Vercelli aufbewahrt.

Waren die Oldoni von Mailand eingewandert, so kam der Stammvater des Künstlergeschlechtes der Giovenoni, der Zimmermann Amedeo Giovenone zu Anfang des 16. Jahrhunderts von Novara nach Vercelli. Er brachte drei Söhne mit, welche Maler wurden; die beiden jüngeren, Giuseppe und Giovanni Pietro, betrieben daneben noch das Gewerbe des Vaters. Giuseppe trat 1521 auf 6 Jahre als Gehülfe und Lehrling in die Werkstatt des Gaudenzio Ferrari ein. Doch nicht um dort die ersten Anfangsgründe der Kunst zu lernen; denn er hatte mit seinen beiden Brüdern bereits 1519 eine grössere Arbeit auszuführen unternommen. Wahrscheinlich zog er bald nach dem Jahre 1521 mit Gaudenzio nach Mailand[8]) und blieb auch wohl nach Ablauf der ver-

[8]) Denn der letztere hat, glaube ich, nicht erst nach dem Jahre 1534, als er die grossen Fresken in S. Cristoforo zu Vercelli vollendet hatte, seinen Wohnsitz nach Mailand verlegt, wie meist angenommen wird, sondern bereits früher. In einer vercellesischen Urkunde vom 24. Juli 1528 wird er »Gaudentio f. q. mri lanfranchi de ferrariis de mediolano genannt; damals muss er also bereits in Mailand fest gewohnt haben. (Darauf, dass er um das Jahr 1500 sich als Schüler in Mailand kurze Zeit aufgehalten haben mochte, kann dies »de mediolano« im Jahre 1528 natürlich nicht mehr bezogen werden.) Auffallend ist ferner, dass er in den älteren Urkunden aus Vercelli, Arona, Novara nur mit dem Familiennamen und dem Zusatz »de varali« oder »habitator vallis siccidae«, wohl auch »de varali vallis siccidae« genannt ist; nie führt er den Zusatz pictor oder habitator oder civis Vercellarum, welcher anderen Malern, die auch von auswärts nach Vercelli gezogen waren, aber dauernd dort wohnten, ausser der Bezeichnung des Geburtsortes (z. B. de Novaria, de Mortara) regelmässig beigelegt ist; in allen Urkunden dagegen, welche in Vercelli errichtet sind, während er mit den Malereien in S. Cristoforo

tragsmässigen Lehrzeit bei ihm; es ist anzunehmen, dass er von 1528—1534 mit seinem Lehrer wieder in Vercelli war und mit Bernardino Lanino an den Fresken in S. Cristoforo geholfen hat. Nach Gaudenzio's Tode 1546 oder 1547 trat er, wenigstens eine Zeit lang, an dessen Stelle in das Societätsverhältniss zu Battista della Cerva in Mailand ein. Dort starb er vermuthlich bald nach dem Jahre 1553. Seines Bruders Giovanni Pietro Sohn, Giovanni

beschäftigt war, also von 1529 bis 1534 einschliesslich, und in der in Mailand errichteten Urkunde aus demselben Jahr (vom 28. September 1534) heisst er »Gaudenzio Ferrari de Varali vallis siccidae pinctor habitans in civitate Vercellarum« oder ähnlich; bei den früheren aus dieser Zeit (vom 27. Juni und 3. Juli 1529 und noch vom 2. November 1532) sogar »*nunc* habitator Vercellarum«. Auch hieraus würde zu schliessen sein, dass er vor 1529 anderswo, als in Vercelli, und zwar, wie die Urkunde vom 24. Juli 1528 berichtet, in Mailand gewohnt hat. Zwischen der Urkunde vom 9. Januar 1521 — Lehrlingsvertrag über den Giuseppe Giovenone — und der mehrfach genannten vom 24. Juli 1528, welche beide in Vercelli errichtet sind, liegt nun allerdings noch eine ebenfalls in Vercelli errichtete vom 9. Mai 1525. Hier heisst der Meister »G. de Ferrariis f. q. Franchini de varali pictore«. Aber abgesehen von der Möglichkeit, dass Gaudenzio erst nach diesem Datum sich in Mailand niedergelassen hätte, widerspricht diese Benennung auch nicht der Annahme, dass Gaudenzio schon vorher, zwischen 1521 und 1525, dauernd in Mailand gewohnt habe; denn »de Varali« könnte zwar auch den Wohnsitz bezeichnen, wird aber der Regel entsprechend (welche jedoch von Brun in seiner eingehenden und ergebnissreichen Besprechung des Colombo'schen Gaudenzio Ferrari im Repertorium f. Kunstwiss. VI, p. 413 meines Erachtens mit Unrecht als ausnahmslos angesehen wird), eher als Angabe der Herkunft zu deuten sein. (Varallo, welches Hauptort der oberen Valsesia war, galt allgemein als Heimat des Valsesianers Gaudenzio.) Der urkundlich bezeugte Aufenthalt in Vercelli (1508, 1509, 1521, 1525, 1528, 1529—1534) war also wohl immer nur vorübergehend, von dem Maass der dort erhaltenen Aufträge bestimmt, ebenso wie der in Arona und in Novara. Gaudenzio's Wohnsitz aber war in der früheren Zeit seiner selbständigen Thätigkeit in Varallo, woselbst er sogar noch bis zum 5. August 1539 ein Haus hatte, in der späteren Zeit in Mailand, wo ihn der Vertrag über den Verkauf des in Varallo gelegenen Anwesens bereits im Besitz des Hauses »pr. p. s. Nazarii in brolio Mli« (d. h. Portae Romanae parochiae S. Nazarii in brolio Mediolani) bezeugt. In Vercelli wohnte er selbst in den Jahren 1529 bis 1534 nur zur Miethe; vergl. die Urkunde bei Colombo, Gaudenzio Ferrari, p. 126, vom Jahre 1530 (oder 1531?):

in domo .... quam tenet ad fictum magr Gaudentius de Varali.

Die ausführliche Erörterung dieser Frage ist, wie ich glaube, für die Kenntniss des Entwicklungsgangs des Gaudenzio Ferrari nicht so nebensächlich, als man meinen könnte. Wenigstens scheint mir die Annahme eines vor 1529 zu setzenden längeren Aufenthaltes in Mailand den gründlichen Stilwechsel zu erklären, welcher zwischen seinem letzten der Entscheidungszeit nach beglaubigten Werke vor den Fresken in S. Cristoforo zu Vercelli, nämlich der Ancona in S. Gaudenzio zu Novara (1514 bis 1521) und und diese Fresken selbst (begonnen 1529) liegt. Zu der Grossheit und Macht der Formen, zu der von keiner Tradition beengten Freiheit der Auffassung, zu der leidenschaftlichen Energie des Ausdrucks, welche uns in diesen Fresken entgegentreten, hat sich Gaudenzio nicht in dem stillen Kunsttreiben von Vercelli aufgeschwungen.



Battista Giovenone, hatte aus der Ehe mit der Tochter des Malers Ottaviano Cane von Trino (von dem die Turiner Pinakothek einige Bilder hat) mehrere Söhne, welche gleichfalls Maler wurden. Von ihnen war Raphael Giovenone (gest. 1604) in und ausserhalb Vercellis besonders gesucht. Ein Fresco von ihm in der Sacristei des Doms zu Novara, datirt 1572, mit der thronenden Madonna und zwei Heiligen verräth jedoch nur einen durchaus im herkömmlichen Schulgeleise arbeitenden Künstler. Das Bild ist ziemlich flüchtig ausgeführt. Die Färbung ist blass; die Gesichter haben in ihrer breiten und matten Gutmüthigkeit noch Verwandtschaft mit den Typen seines Grossoheims Gerolamo Giovenone.

Dieser, der älteste Sohn des Amedeo und das bekannteste Glied der Familie, ist um 1490 zu Novara geboren; sein frühestes datirtes Werk, eine Madonna mit Heiligen im Istituto di Belle Arti zu Vercelli, ist von 1513. Bedeutendere Aufträge wurden ihm bald zu Theil. 1519 wurde er mit seinen Brüdern Giovanni Pietro und Giuseppe berufen, für S. Marco und die Kathedrale S. Eusebio je eine Altartafel zu malen und die zur Aufnahme des Bildes bestimmte Capelle in S. Eusebio mit Fresken zu schmücken. In der späteren Zeit malte er allein. Mit dem acht bis zehn Jahre älteren Gaudenzio Ferrari lebte Gerolamo in naher Freundschaft. Wichtigen Rechtsacten in der Familie des Gerolamo, so der Theilung des väterlichen Vermögens unter die Brüder (1525) wohnte Gaudenzio als Zeuge bei und als dieser sich 1529 verpflichtete, die eine Capelle und das Altarbild in S. Cristoforo zu malen, verbürgte sich Gerolamo für ihn. Auch ein, freilich geringer, künstlerischer Einfluss des Gaudenzio auf Gerolamo ist zu merken; wenigstens klingt in dem 1527 datirten Bild in der Galerie zu Bergamo »Madonna mit Heiligen und Stiftern« die Art des Gaudenzio leise an. Die früheren Werke dagegen, das von 1513 und mehrere aus der nächstfolgenden Zeit in der Turiner Pinakothek mit ihren freundlichen, blöden Gesichtern, matten Bewegungen und in ihrer kräftigen, fast bunten Färbung in ungebrochenen Tönen haben gar nichts von dem Stile des Gaudenzio. Auch mit Bernardino Lanino war Gerolamo nah befreundet; im Jahre 1540 gab er ihm seine Tochter Dorotea zur Frau. Im Jahre 1557 starb er. Von dem grossen Cinquecento, in welchem er lebte, ist in seinen Bildern wenig zu spüren; er ist, um einen bezeichnenden Provinzialismus zu gebrauchen, ein durchaus »altfränkischer« Maler. Seine drei Söhne trieben ihre Kunst bis zum Jahre 1583 gemeinschaftlich; dann trennten sie sich und theilten das väterliche Vermögen. Streitigkeiten blieben dabei nicht aus; denn Giuseppe, der älteste, wollte als »fratello maggiore e più esperto nell' arte« den Löwenantheil. Was es mit seiner Kunsterfahrenheit auf sich hat, lehrt jedoch ein bezeichnetes Bild (Nr. 60) der Turiner Pinakothek, die Auferstehung darstellend, eine in ihrer Verworrenheit und Unruhe sehr unglückliche Vermischung des älteren und des neuen Stiles. Er starb gegen 1600.

Der Begründer eines dritten Malergeschlechtes in Vercelli ist Gaudenzio's Schüler und Gehülfe Bernardino Lanino, geboren zu Mortara um 1510, gestorben 1582—1583 zu Vercelli. Er trat um 1529 in Gaudenzio's Werkstatt und verliess sie gegen 1534. Um diese Zeit malte er für die Kirche in Ter-

nengo ein Altarbild, Madonna mit Heiligen und dem Stifter, jetzt in der Pinakothek zu Turin; 1539 ein ähnliches, eines seiner vollendetsten Werke, für die Kirche San Pietro e Paolo zu Borgo Sesia (bei Varallo). Nachdem ihm Leona, die Ehefrau des Giovanni Pietro della Sgurara, zwei Kinder geboren hatte, darunter Cesare, den späteren Maler, wurde er, wie erwähnt, 1540 des Gerolamo Schwiegersohn. Doch erkannte er im Jahre 1542 seine natürlichen Kinder förmlich an. 1546 schuf er in Mailand mit Battista della Cerva das Martyrium der hl. Katharina in S. Caterina presso S. Nazzaro, ein Werk, welches sich wie eine Uebersetzung von Gaudenzio's Darstellung des gleichen Vorgangs (Galerie der Brera) in die grobere Sprache der Schüler ausnimmt. (Den brandigen Ton hat wohl Battista zu verantworten; die Färbung des Bernardino in seinen Fresken ist feiner und kühler.) Sein Hauptbild in Vercelli ist die erst 1568 vollendete grosse Altartafel hinter dem Hochaltar von S. Paolo, die Madonna mit acht Heiligen von spielenden Engeln umgeben. Den hl. Paulus hat der Maler ohne Bedenken aus Raphael's hl. Cäcilia abgeschrieben. Aus dem Jahr 1565 bewahrt das Istituto di Belle Arti in Vercelli ein schönes, aber ganz verdorbenes Fahnenbild einer Leichenbrüderschaft. Im Uebrigen finden sich ausser in den oberitalienischen Sammlungen viele Bilder des Malers in den Kirchen in und um Vercelli. Aeusserlich schliesst sich Bernardino ziemlich eng an die Weise der mittleren Zeit das Gaudenzio an, so wie sie uns aus den mächtigen Fresken in S. Cristoforo entgegenklingt; allerdings sind es eben auch meist nur die leeren Formen, die er wiedergiebt; die Energie und die Begeisterung seines Meisters gehen ihm ganz ab. Ebenso fehlt seinen Tafelbildern das tiefe und glühende Colorit des Gaudenzio. In den späteren Bildern kündigt sich die Stilverwilderung der Zeit deutlich an. Ganz ausgeglichen und erfreulich ist er nur in seinen Fresken. Zu den schönsten gehören die leider theilweise zerstörten sechs Darstellungen aus dem Leben Mariä in der Sacristei des Doms zu Novara. Charakteristisch für Bernardino ist darin das rothe Haar und der längliche, weiche, in der Mitte etwas nach innen gebogene Daumen. Ein Werk aus der früheren Zeit (etwa 1535—1540) sind vielleicht auch jene Deckengemälde der Casa Mariani (jetzt Istituto di Belle Arti) zu Vercelli mit der grossen Darstellung einer Götterversammlung im langen Mittelfeld und den Gestalten der Musen und Putten in den angrenzenden kleineren Seitenfeldern. Die blühende Schönheit und die zarte Grazie einzelner Gestalten übersteigt freilich fast die Grenzen der Begabung des Lanino[9]). Die Casa Mariani gehörte früher der Familie de' Tizzoni, für welche Bernardino beglaubigtermassen thätig war[10]). Mit Gaudenzio und mit seinem Mitschüler Battista della Cerva hat sich Bernardino auf dem Fresco des Martyriums der hl. Katharina abgebildet, wie er der lebhaften Unterredung dieser beiden aufmerksam zuhört.

---

[9]) Conte Carlo Emmanuele Arborio Mella vermuthete in einer kleinen Gelegenheitsschrift (1842) hier die Hand des jungen Bazzi; mir scheint eine Stilverwandtschaft mit den Fresken in Novara zu bestehen.

[10]) Urkunde vom 14. März 1561.

Sowohl Cesare, des Bernardino natürlicher Sohn, als auch die ehelichen Söhne Gerolamo und Pietro Francesco wurden Maler; die letzteren übten ihre Kunst in Gemeinschaft aus. Das helle, farbige, aber charakterlose Bild der Himmelfahrt Mariä (Nr. 61 b der Turiner Pinakothek) ist von ihnen. Noch im Jahre 1691 kommt ein Lanino in Vercelli als Maler vor, Francesco Bernardino, ein Nachkomme des Cesare.

Von geringerer Bedeutung ist die Familie der Tresseni, welche gegen Ende des 15. Jahrhunderts von Lodi eingewandert war. Ihr hervorragendster Vertreter war Giovanni Tresseno, welcher 1509 starb. Sein Hauptwerk bildete, wie es scheint, die Ausmalung zweier Capellen in S. Paolo um 1492.

Von den übrigen Malern, welche in den nächsten Jahrzehnten vor und nach 1500 in Vercelli blühten, tragen manche bekannte Namen; so Cristoforo Moretto von Cremona, 1472 und 1474; Lodovico de Donato »de mediol . . . f. q. Johis« (wohl ein Sohn des Giovanni Donato Montorfano, von dem die Kreuzigung im Refectorium von S. Maria delle Grazie Lionardo's Abendmahl gegenüber herrührt), 1491, 1494, 1495; Martino Spanzotti von Casale, Bazzi's erster Lehrer um 1490; Francesco Morseo von Mailand, 1504 (von ihm ein bezeichnetes Bild im bischöflichen Palast zu Vercelli, vergl. Lermolieff, l. c. p. 455); Francesco »f. q. Antonini de Preda sancta de Mediol. habit. Vercell.« (Ist »Antonini« ein Lesefehler für »Ambrosii«? Ueber Ambrogio de Predis vergl. Lermolieff, l. c. p. 456 ff. und besonders Kunstkritische Studien über italienische Malerei, Leipzig 1890 p. 230 ff., sowie Bode, Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml. X, p. 71 ff. und Gr. Gemälde-Galerie zu Oldenburg, Wien, Verlag der Ges. f. vervielf. Kunst, p. 11—13) 1530. Viele hat jedenfalls der Aufenthalt des Gaudenzio nach Vercelli gezogen; wenigstens tauchen Ende der zwanziger und Anfang der dreissiger Jahre des 16. Jahrhunderts eine Menge neuer Namen auf.

Sollte es nun noch der Nennung des Gaudenzio Ferrari selbst und des Giovanni Antonio Bazzi bedürfen, um das Bild der vercellesischen Schule zu vervollständigen? Ich glaube nicht. Mögen diese Meister auch (was ja bei Bazzi urkundlich bezeugt ist) ihre erste Unterweisung in der Malerei zu Vercelli empfangen haben, die bestimmende Richtung hat ihre künstlerische Natur erst in Mailand in den Kreisen des Lionardo gefunden. Jedoch hatte Gaudenzio, als er nach dem Jahre 1534 Vercelli für immer verliess, vielen der dortigen Kunstgenossen, soweit sie nicht geradezu seine Schüler waren, seines Geistes einen Hauch mitgetheilt.

Auch Eusebio Ferrari hat diesen Hauch verspürt.

Die Familie der Ferrari, welcher er angehörte, kommt in der Kunstgeschichte der Lombardei und des lombardischen Piemont häufig vor. Ausser Gaudenzio ist ein bekannter Träger dieses Namens noch Defendente Ferrari von Chivasso. Wir finden ferner einen Maler Franciscus de Ferrariis um 1480 in Genua, identisch mit dem bereits genannten, am 9. Mai 1504 in Vercelli erwähnten Francesco Morseo (»Mro Francisco de Morseo f. q. Johis de Ferrariis de Mlo«); weiter wird in vercellesischen Urkunden aufgeführt ein Francesco Ferrari von Desana, einem etwa eine Stunde von Vercelli entfernten

Dorfe (»Francisco de Ferrariis de Dezana pictore teste« — Urkunde vom 10. December 1538; »Francisco de Ferrariis de Deciana f. q. mag. Georgii pictore« — Urkunde vom 30. Januar 1549). Auch in Momo bei Casale, also gleichfalls nahe bei Vercelli, war ein Maler des Namens Ferrari thätig; unter einem Fresco in S. Pietro Martire daselbst liest man die Worte: Opus fecerat Zaninus Finacius et Jacobinus Ferarius.

Eusebio's Vater, Bernardino Ferrari, war in der letzten Hälfte des 15. Jahrhunderts von dem zwei Stunden entfernten Dorfe Pezzana nach Vercelli eingewandert. Dort wird er am 23. October 1504 erwähnt. Er gehörte dem in Italien damals sehr verbreiteten sog. dritten Orden des hl. Franciscus an (»Frater Bernardinus ferrarius de Pezana civis Vercell. frat. Tertii Ordinis S. Francisci« — Urkunde vom 23. October 1504). Auch Eusebio war, wie seine grossen Kunstgenossen Raphael und Michelangelo, Tertiarier. Die Urkunden nennen ihn daher öfter »Fra Eusebio«. Ob er in Pezzano oder Vercelli geboren ist, ergeben die mitgetheilten Urkunden nicht[11]); ebensowenig wann er geboren ist. Colombo (p. 76 ff.) lässt ihn ohne Angabe von Gründen für seine Annahme in Vercelli geboren sein. Er hatte vier Geschwister, zwei Brüder, Benedetto und Giovanni Antonio und zwei Schwestern, Caterina und Clara. Fra Bernardino Ferrari starb zwischen 1504 und 1508. In dem letzteren Jahre erwähnen die Urkunden den Eusebio zum ersten Mal und zwar in naher Verbindung mit Gaudenzio Ferrari. Als dieser am 26. Juli 1508 mit der Confraternità di S. Anna in Vercelli den Vertrag über Herstellung einer Altartafel in S. Anna abschloss, verbürgte sich Eusebio für ihn und wurde seinerseits von Gaudenzio bevollmächtigt, den bedungenen Preis von 240 Flor. in Empfang zu nehmen:

> . . . ad ipsius magri Gaudentii partes et instantiam fideiussit et se principaliter constituit Eusebius f. q. magri Bernardini Ferrarij frater tercii ord. scti Francisci . . .
>
> . . . quem Eusebium ex nunc instituit ipsum procuratorem ad recipiendum dictos florenos ducentum et quadraginta . . .

Wenn Eusebio nicht sehr nah von väterlicher Seite her mit Gaudenzio verwandt war[12]), muss er hiernach zum mindesten eng befreundet mit ihm gewesen sein. Ferner hatte er zu dieser Zeit bereits einen gewissen Ruf, wenn er als Bürge für Gaudenzio auftreten konnte, der sich wahrscheinlich mit dieser Arbeit als selbstständiger Künstler in Vercelli einführte; diese Urkunde ist wenigstens die erste, welche uns von einer Thätigkeit des Gaudenzio in Vercelli berichtet. Dasselbe Jahr zeigt uns den Eusebio auch mit den Giovenoni

---

[11]) Colombo hat nämlich einige der von Padre Bruzza gesammelten Urkunden nicht publicirt, weil er sie für unwichtig erachtete (vergl. Artisti Vercellesi, Vorwort p. 2). Vermuthlich hat er auch einige auf Eusebio bezügliche Documente für sich behalten. Doch scheint er sie in seiner kurzen Biographie des Eusebio (p. 76 ff.), deren Daten übrigens den mitgetheilten Urkunden mehrfach widersprechen, benutzt zu haben.

[12]) Herr Senator Giovanni Morelli hatte die Güte, mich hierauf aufmerksam zu machen.

in Verbindung. Zunächst ist es freilich nur ein geschäftlicher Verkehr: am 30. Juli 1508 verspricht des Gerolamo Vater »magr Amedeus carpentarius et eius filius Jo. Petrus . . . magro Eusebio f. q. Bernardini Ferrari facere et intaglare unam anchonam pretio floren. sexaginta«. Das Altarwerk, zu welchem die Holztafel dienen sollte, war, wie wir aus dem Preise von 60 flor. für diese allein muthmassen können, ein ziemlich umfangreiches. Näheres darüber ist uns nicht überliefert.

Die Beziehungen, in welche Eusebio als Bürge und Bevollmächtigter des Gaudenzio zu der Confraternità di S. Anna trat und welche uns ausser durch den besprochenen Vertrag vom 26. Juli 1508 auch durch das Protokoll über eine Theilzahlung von 20 flor. an Eusebio als Bevollmächtigten des Gaudenzio (am 30. Juli 1509) bezeugt sind, brachten es wohl mit sich, dass im Jahr 1511 Eusebio gleichfalls mit einer Arbeit in S. Anna betraut wurde. In dem Vertrag vom 26. August dieses Jahres verpflichtete er sich,

> . . . pingere capellam sce Anne iuxta designum factum et datum et per bonis pincturis et coloribus hinc ad festa paschalia et citius, si fuerit possibile . . .

Dafür waren ihm 225 flor. verheissen; er sollte aber seine Malerei nach einer seltsamen Bestimmung des Vertrags so vorzüglich ausführen, dass die Bilder bei der Abschätzung sich nicht bloss 225, sondern 250 flor. werth erweisen sollten. Wenn der Vertrag in der That zur Erfüllung gekommen ist, so muss Eusebio die Ausführung ganz seinen Werkstattsgehülfen überlassen haben; denn die handwerksmässig gearbeiteten Fresken, deren Reste in der jetzigen Sacristei, der ehemaligen Capella die S. Anna, auf zwei durch Spitzbogen eingeschlossenen Wänden zu sehen sind, können dem Urheber des Bildes in Mainz nicht zur Last gelegt werden. Auf der einen Wand thront in einer Landschaft die Madonna mit dem Kind, welches in der Linken einen Vogel hält, mit der Rechten segnet, zwischen den stehenden Gestalten des hl. Benedict und der hl. Clara. Beide schärfen die Pflicht des Silentium durch die in die Höhe gestreckten linken Hände ein; in der rechten tragen sie ein Buch. Die Landschaft hat sehr gelitten; links ist ein Felsen zu erkennen. Die Geberden sind ausserordentlich steif und unbeholfen, Zeichnung und Färbung roh. Noch schwächer ist das Bild gegenüber. Ein von der Spitze des einschliessenden Bogens herabhängendes Blattgewinde theilt die Bildfläche in zwei Hälften; auf der linken stehen Johannes mit einem Buch und Antonius mit der Lilie; auf der anderen Hälfte kniet links Franz von Assisi befangen und starr lächelnd, während er die Wundmale empfängt; Landschaft: links ein Baum, rechts etwas Gesträuch.

Von 1509—1517 sind wir ohne urkundliche Nachricht über Eusebio; durch eine Urkunde aus dem letztgenannten Jahr erhalten wir zugleich ein Zeugniss für das Ansehen, in welchem Eusebio als Künstler in Vercelli stand. Efraim di Boniforte Oldoni nämlich, welcher vielleicht selbst des Eusebio Lehrer, möglicher Weise auch sein Mitschüler bei einem der älteren Brüder Oldoni gewesen war, gab ihm am 27. März 1517 seinen Sohn Ercole auf 8 Jahre in die Lehre:

... quod dictus M[r] Eusebius durante tempore dictor. octo annorum teneatûr et debeat pro posse predictum Herculem docere artem picture ...

... quod pro tribus primis annis teneatur et debeat ipse M[r] Eufreim alimentare cibo et potu dictum herculem eius filium ac eum induere condecenter. pro vero aliis quinque et ultimis annis teneatur et debeat ipse M[r] Eusebius dictum herculem solum alimentare cibo et potu condecenter secundum eius qualitatem ...

Item quod dictus hercules sit et esse debeat ipso M[ro] Eusebio durante dicto tempore fidelis et obediens prout convenit.

Aber bald erhoben sich Zwistigkeiten und schon am 13. April 1518 wählten Efraim und Eusebio Schiedsrichter zur Schlichtung des Streites. (Was die Uneinigkeit hervorgerufen hatte, das sagt uns die Urkunde nicht; Colombo hat sie nur bruchstückweise mitgetheilt.) Der Streit wurde schliesslich dadurch erledigt, dass Efraim dem Eusebio 50 flor. zahlte und dass die Parteien sich gegenseitig ihrer vertragsmässigen Verpflichtungen entliessen. (Urkunde vom 4. Januar 1519.)

Ob das gute Verhältniss Eusebio's zu den Oldoni durch den Weggang des Ercole aus seiner Werkstatt eine Aenderung erlitt, ist nicht zu sagen. Dagegen sind uns freundschaftliche Beziehungen zu der Familie der Giovenoni, mit welcher wir ihn 1508 im geschäftlichen Verkehr fanden, durch eine Urkunde aus dem Jahre 1523 bezeugt. Am 5. Mai d. J. zahlte Eusebio dem Gatten seiner Schwester Caterina, dem Ubertino Lisca von Vercelli, deren Mitgift mit 300 flor. aus. Zu diesem Acte hatte er als Zeugen den alten Amedeo Giovenone zugezogen.

Von Eusebio's häuslichen Verhältnissen ist uns sonst noch mancherlei überliefert. Am 7. März 1520 setzte er sich wahrscheinlich wegen des väterlichen Vermögens mit seinen Brüdern Benedetto und Giovanni Antonio aus einander; am 22. Mai desselben Jahres miethete er ein Haus mit einer Werkstatt in Vercelli. Aus der Ehe mit seiner Frau Maria Calandra, welche gleichfalls einer Künstlerfamilie entstammte, hatte er drei Söhne, welche ihm aber nicht in der Kunst folgten, sondern Gerber oder Fellhändler wurden. Eusebio lebte noch am 18. September 1526; an diesem Tag machte er mit seiner Frau eine Schenkung. Zwischen dem 18. September 1526 und dem 28. Juni 1533 ist er gestorben; wahrscheinlich jedoch nicht vor 1530. Wenigstens behauptet De-Gregory ein Bild des Malers mit dieser Jahreszahl gesehen zu haben [13]) (siehe weiter unten). In einer Urkunde vom 28. Juni 1533 verkaufen seine drei Söhne »fili q. magri Eusebi de Ferrariis de pezana cives et pelliparii Vercellarum« ein Stück Landes.

Von Zeugnissen seines künstlerischen Wirkens ist ausser dem bis jetzt mitgetheilten nicht viel erhalten. Carlo Amedeo Bellini, der bereits erwähnte im Jahre 1598 zu Vercelli geborene Schriftsteller bespricht in seinem

---

[13]) Warum Colombo seinen Tod in die ersten Monate des Jahres 1533 verlegt (Colombo, Art. Verc., p. 79) ergeben die von ihm veröffentlichten Urkunden nicht.

Manuscript »Serie degli illustri Vercellesi« am angeführten Ort den Maler wie folgt:

Eusebio Ferrari, cittadino di Vercelli, uomo bene spiritoso e vivace, vedendo che nel suo secolo fioriva la virtù della pittura e massime nel suo ciel vercellese anch esso si deliberò di applicarsi a si nobil arte e dopo lungo studio ne riuscì con grand onore, poichè divenne si valente e bravo che fu stimato da grandi e chiamato in diverse parti ad esercire la sua virtù.

Zur Charakteristik des Künstlers tragen diese Worte Bellini's nun freilich nicht viel bei. Etwas eingehender ist seine Würdigung bei De-Gregory:

Ferrario Eusebio, pittore vercellese, artista pieno di vivacità e di franchezza il quale deve essere stato scolaro di Girolamo Giovenone di cui tenne l'eleganza nei puttini ed il brio nel colorito e sopra tutto lo imitò nel costume di pingere nelle sue composizioni de' pezzi d'architettura essendo anche più corretto del maestro nel disegno e di maggior forza e robustezza.

Es folgt die bereits mitgetheilte Stelle über unser Bild und De-Gregory fährt sodann fort:

Nella Galleria del fu Marchese Francesco Mercurino Gattinara in Vercelli noi abbiamo ammirato un quadro di Ferrario Eusebio in data del 1530 che rappresenta il Padre Eterno che sostiene il Crocifisso, in capo di cui fu posto la Spirito Santo formando così la Triade. Nella parte inferiore del quadro si vede la Beata Vergine ed un guerriero.

Der Irrthum, dass Eusebio des etwa 20 Jahre jüngeren Gerolamo Giovenone Schüler gewesen sei, bedarf keiner Widerlegung; die Werkstatt des Gerolamo war eben für die vercellesischen Localgeschichtschreiber die Schule aller Welt; auch Gaudenzio Ferrari musste ihr erst durch Lermolieff [14]) entrissen werden. Eher möchte umgekehrt eine Einwirkung des Eusebio auf den jungen Gerolamo zu behaupten sein. Es befindet sich nämlich in der Sammlung des Istituto di Belle Arti zu Vercelli ein kleines Temperabild des letzteren, welches mir dies glaublich macht. Das auf Holz gemalte Bildchen stellt die Verehrung des Christkindes durch die Madonna, Josef und eine Schaar von Engeln vor. Rechts kniet Maria mit gefalteten Händen in rothem Gewand und blauem Mantel; auf dem weit ausgebreiteten Mantelzipfel liegt das Kind. Links kniet Josef in gelbem Gewand und rothem, grüngefüttertem Mantel. Den Zwischenraum zwischen beiden füllen fünf Kinderengel aus, deren roth und gelb schillernde Flügel nach vorn deckend überschlagen. Ein schalkhafter sechster Engel lugt rechts hinter dem Mantel der Madonna hervor. Weiter hinter dieser zurück stehen Ochs und Esel. Hintergrund: rechts ruinenhafte Palastarchitektur, nach links ein Haus mit Thurm. Die Nimben sind durchscheinend. Josef gleicht in Kopftypus und Haltung dem Josef auf dem Mainzer Bilde des Eusebio; der Kopf der Madonna ist schmäler, als ihn Gerolamo sonst hat; er bildet ein sich nach unten zuspitzendes Oval und erinnert an den sehr charakteristischen Kopftypus der Madonnen des Defendente Ferrari mit dem spitzen Kinn und der nach oben und vorn sich verbreiternden Stirn.

[14]) Lermolieff l. c. p. 481.

Die liebenswürdigen und anmuthigen Engel dagegen mit ihren schillerfarbigen Flügeln sind denen auf der Mainzer Tafel in der Bildung verwandt, so dass also De-Gregory wenigstens insoweit Recht behält, als er die Aehnlichkeit der Puttini des Eusebio und Gerolamo hervorhebt. Das Bild unterscheidet sich auch durch den gedämpften, trüberen Ton der Farbe von den aus 1513 und den späteren Jahren datirten Werken des Gerolamo. In seiner bescheidenen Weise hat er es auf einem Cartellino zur Linken bezeichnet: Hieronymi Juvenonis Opificis, aber nicht datirt.

Wenn ich meine, dieses Bildchen als ein frühes, die Einwirkung des Eusebio auf den Gerolamo verrathendes Werk ansehen zu dürfen, so ist freilich die einzige Urkunde über den Stil des Eusebio, welche dabei zu Rath gezogen werden kann, sein Bild in Mainz. Denn die dem De-Gregory noch bekannte »hl. Dreifaltigkeit« von 1530 bei dem Marchese Gattinara ist verschollen. Ebensowenig habe ich von einem dritten Bild erfahren können, welches nach der Angabe Colombo's [15]), mit Eusebio's Namen bezeichnet, vor einigen Jahren von Turin in eine Münchener Privatsammlung verkauft worden ist. Die Irrigkeit der von Colombo ausgesprochenen Vermuthung, dass es mit dem Mainzer Gemälde identisch sei, ergibt sich daraus, dass das letztere seit fast 50 Jahren in städtischem Besitz ist.

Was uns dieses nun über den künstlerischen Charakter des Eusebio berichten kann, ist, wie ich glaube, zunächst, dass sein Meister im wesentlichen noch der Kunstweise des Quattrocento angehörte, sodann dass er in einer nahen Beziehung zu Macrino d'Alba gestanden hat. Anklänge an dessen Art in Typen, Faltenwurf, Landschaft lassen sich leicht finden; am grössten scheint mir die Stilverwandtschaft nicht mit späteren Bildern in Pavia und Turin zu sein, sondern mit dem Bilde der früheren Zeit — nach Lermolieff [16]) aus den Jahren 1490—1495 — im Städel'schen Institut zu Frankfurt (Nr. 19 des Katalogs; Mittelbild: Madonna mit Christkind; linker Theil: Joachim und Anna; rechter Theil: Joachim mit dem Engel). Ich möchte hier die Vermuthung wagen, ob manche Stileigenthümlichkeit des Macrino, welche die jüngere vercellesische Generation mit ihm theilt, nicht bis auf die Oldoni zurückgeht, so dass Macrino nicht als Lehrer, sondern als älterer Mitschüler der stilverwandten Vercellesen anzusehen wäre. (Als Schüler des Boniforte Oldoni betrachtet ihn Herr Senator Giovanni Morelli, wie ich aus seiner gütigen Mittheilung weiss.) Es würde dadurch erklärt, dass Macrino d'Alba in den veröffentlichten Urkunden aus Vercelli kein einzigesmal genannt wird; eine sehr auffallende Thatsache, wenn man berücksichtigt, wie stark die Stilverwandtschaft mancher Vercellesen, ja auch des jungen Gaudenzio mit Macrino ist. (Man vergleiche den Madonnentypus des Gaudenzio auf den Fresken in Varallo aus den Jahren 1512—1513 mit Macrino's Madonnen, z. B. in Pavia und insbesondere auf dem Bild von 1498 in Turin; auch die männlichen Heiligen beider; den Faltenwurf; die Landschaft; die Architektur; die Beleuchtung.)

[15]) Colombo, Art. Verc. p. 79.

[16]) Lermolieff l. c. p. 455.



Dass aber diese Maler von Vercelli zu Macrino nach Pavia, Alba oder Lucedio (bei Casale) gewandert sein sollten, ist doch kaum anzunehmen. Ja, um noch weiter zu gehen, sollte nicht eher des Gaudenzio älterer Verwandter und Kunstgenosse Eusebio der Lehrer gewesen sein, welcher ihn zu Vercelli in die Kunst einführte, welcher ihm die alte Weise zu sehen, zu zeichnen, zu malen, die er selbst einst von den Oldoni erlernt hatte, damals mittheilte. Betrachtet man die enge Verbindung, in der Gaudenzio 1508, als er zum ersten Mal als selbständiger Maler in Vercelli auftritt, mit seinem Vetter Eusebio erscheint, so ist diese Vermuthung gewiss nicht unglaubhaft. Und Eusebio's Bild in Mainz spricht mehr dafür, als dagegen. Doch es möge diese Vermuthung bei der Dürftigkeit stilistischer Beweisgründe auf sich beruhen. Das ist jedenfalls sicher, dass der gereifte Gaudenzio seinerseits den Eusebio beeinflusst hat. Ob diesen unabhängig von Gaudenzio bereits der Wellenschlag berührt hatte, der von den Kreisen des Lionardo ausging, ist nicht zu sagen. Durchaus lionardesk muthet freilich der süsse, holdselige Kopf der Madonna und das feine Profil des Tobias auf unserem Bilde an. Aber Gaudenzio ist wohl auch hier der Vermittler gewesen. Der gütigen Mittheilung des Herrn Senator Morelli verdanke ich die Kunde, dass das Urbild des Madonnenkopfes in Gaudenzio's »Verehrung des Christkindes mit dem Cardinal Taverna« bei Herrn Holford in London zu finden ist. (Der Stich darnach in Bordiga-Pianazzi's Gaudenziowerk ist mir leider nicht zugänglich geworden.) Unzweifelhaft spricht Gaudenzio's Art auch aus dem Engel Raphael, dessen Kopf ganz und gar an Typen Gaudenzio's aus den Jahren um und nach 1515 erinnert. Und Alles in Allem zeigt unser Bild die grösste Verwandtschaft mit Gaudenzio's herrlicher Ancona in S. Gaudenzio zu Novara, welche aus den Jahren 1514—1521 herrührt. Von den sechs in zwei Stockwerke vertheilten Tafeln dieses Altarwerks stellt die mittlere der oberen Reihe die Anbetung des Kindes dar; die Composition ist von der des Mainzer Bildes insofern verschieden, als die rechts knieende Madonna mit auf der Brust gekreuzten Händen das ihr von links durch zwei Engel entgegengehaltene Kind verehrt, während Josef weiter nach links andächtig gebeugt dasteht. Uebereinstimmend mit unserer Tafel ist dagegen die Scene der Verkündigung an die Hirten fern im Hintergrund; auch sonst besteht nicht allein in der Auswahl der Typen, sondern bisweilen selbst der Farben und in den Einzelnheiten der Kleidung die grösste Aehnlichkeit. Am wenigsten kann der Engel Gabriel auf der angrenzenden Tafel links (welcher zu der knieenden Madonna auf der rechts anschliessenden Tafel als Engel der Verkündigung gehört) die Pathenschaft zu unserem Engel Raphael verleugnen. Freilich übersetzt Eusebio die markige und bewegte Ausdrucksweise des Gaudenzio in das etwas klanglose, matte, alterthümliche Idiom Vercellis. Wenn nun aber auch die Sicherheit der Zeichnung, die Feinheit und Kraft der Färbung und die innere Belebung der Gestalten auf Eusebio's Werk nicht an sein Vorbild heranreicht, weil ihm seines Vetters Genius fehlt, so ist er doch in Allem seinem fleissigen, aber schwachen Landsmann Gerolamo Giovenone weit überlegen, dessen zähes und phleg-

matisches Temperament in Fluss zu bringen selbst das Beispiel des feurigen Gaudenzio nicht mächtig genug gewesen zu sein scheint.

Ist es richtig, dass Eusebio sich an Gaudenzio's Altarwerk in Novara begeistert hat, so haben wir — in Ermanglung eines anderen — einen Anhalt zur Datirung des Mainzer Bildes. In Ermanglung eines andern: denn das Archiv der Dominicanerkirche S. Paolo, welches einst die Urkunde über den Vertrag zwischen Eusebio und dem Kloster barg, ist in den Wirren zu Ende des vorigen Jahrhunderts zerstreut worden. Unser Bild wird also jedenfalls nach 1514, wahrscheinlich aber erst nach Vollendung der Novareser Tafel, also in oder kurz nach 1521 gemalt worden sein. Zu untersuchen, ob dem Eusebio auf die Autorität des einzigen Mainzer Bildes hin noch andre Werke zugeschrieben werden können, ist eine missliche Sache, noch misslicher als der vorhin unter Anwendung aller erdenklichen Vorsicht unternommene Versuch, den Maler in künstlerische Beziehungen zu dem jungen Gerolamo Giovenone zu bringen. Es würde dazu der eingehendsten und sorgfältigsten Vergleichung des Mainzer Bildes mit den in Vercelli und der Umgegend vorhandenen verwandten Werken bedürfen. Wenn ich mich nicht täusche, würden einige Gemälde im Istituto di Belle Arti zu Vercelli, darunter insbesondere mehrere stehende Heiligenfiguren eine Prüfung nach dieser Richtung verdienen. Freilich sind dies alles weniger ansprechende und in ihrer Art vollendete Bilder, als das Altarwerk in Mainz, welches darum auch von jeher nach dem Zeugniss des Carlo Amedeo Bellini als das Meisterwerk des Eusebio Ferrari betrachtet worden ist.

Beiträge zur Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts.

Von **Joseph Neuwirth.**

I. Regensburger Künstler des 15. Jahrhunderts.

Im August 1889 vermittelte mir Herr Dr. Rübsam, Archivar des Fürsten Taxis in Regensburg, freundlichst die Einsicht in die alten Bürgerrechtsverzeichnisse der Stadt Regensburg, welche der Herr Bürgermeister zuvorkommend gestattete. Die beiden ältesten Verzeichnisse tragen die Signatur DXXVIII und DXXIX; das erste beginnt mit Eintragungen von 1419 an, das zweite im unmittelbaren Anschlusse an dasselbe mit Einzeichnungen von 1486 hinauf. Die Bedeutung solcher urkundlicher Quellen für die Kunst- und Künstlergeschichte wird von den Forschern unserer Zeit immer mehr geschätzt. Wird doch durch den Nachweis der Bürgerrechtserwerbung eines Meisters an einem bestimmten Orte nicht nur der zuverlässigste Anhaltspunkt gewonnen, um genau festzustellen, wann ein Künstler in einer Stadt und in einer bestimmten Gegend gearbeitet hat, sondern auch damit, wenn es sich vielleicht um einige aus der Ferne zugewanderte Meister handelt, manchmal die verhältnissmässig sicherste Gewähr gefunden, um auffallende, von der Localtradition abweichende Züge zu erklären und den Zusammenhang mit den Kunstanschauungen anderer Schulen verständlich zu machen.

Aus den Eintragungen des Regensburger Verzeichnisses DXXVIII dürften für die Kunstgeschichte des 15. Jahrhunderts folgende von grösserem Interesse sein:

1433. Item Heinrich maler von Weinsperg ist meiner herren burger worden [1]).
1444. Item Michel maler ist meiner herren burger worden.
1444. Item Heinrich maler der jung von Weinsperg ist meiner herren burger worden.
1448. Item Mathes Brews maler ist meiner herren burger worden.
1457. Item Ludwig Durr der maler ist meiner herren burger worden.
1458. Item Peter maler von Aystet ist meiner herren burger worden.

---

[1]) Da die Eintragungen nach den Jahren gleichmässig erfolgt sind, so dass eine leichte Orientirung in dem Verzeichnisse möglich ist, wurde von dem Foliocitate abgesehen.

1460. Briefdrucker.
Item Margko Rotnfeld der aufdrucker ist meiner herren burger worden.
1461. Item Jeronimus Haller maler ist meiner herren burger worden.
1461. Maler drucker.
Item Wenczl maler aufdrucker ist meiner herren burger worden und swur burgerrecht feria 6 post Corporis Christi.
1463. Briefdrucker.
Item Görg priefdrucker und Linhart Wolff desselben wercks habent burgerrecht gesworn feria 2 post Viti anno 63.
Briefmacher.
Item Johannes schreiber van der Werfen stat hat burgerrecht gesworn am Erchtag nach Udalrici anno 63.
1464. Callmaler.
Item Henricus Vennd hat burgerrecht gesworn feria 3ª vor Pfingsten.
1466. Item Hanns Schranner maler hat burgerrecht gesworn feria 4ª post Letare; ausserdem mit andern »Michel Angkerl maler« und »Ruprecht« maler.
1467. Item Hans der Jüng moler von Haitzenhofen sitzt in ½ stewr, gibt daz erst iar 1 armbst, hat 1 brief geben ante Elizabet im 7° iar.
1471. Briefmaler.
Item Johannes Eysenhut aufdruckter hat burgerrecht gesworn feria 6ª post Martini.
1473. Am Freytag vor Oculi im 73 iar haben burgerrecht gesworn Hans Tübinger maler . . . Henricus Frankenberger maler.
1477. Hanns Lanndskron maler (hat burgerrecht gesworn).
Johannis Petri von Gemingen, verfürt di druckten pücher, hat burgerrecht gesworn die Galli 77 anno.
1478. Hans Schickwitz maler (hat burgerrecht gesworn) feria 3 post Ambros.
1478 (sabbato post Alexii anno 78) Item Ulricus Altorffer der maler hat burgerrecht gesworn eodem die et anno.
1479. Hanns Rot maler (hat burgerrecht gesworn).
1480. Hanns Rab maler (hat burgerrecht gesworn).
1481. Ulrich Ketner briefmaler (hat burgerrecht gesworn).
1484. Item Jörg Awracher illuminist von Passaw ist burger worden feria 3 post Judica anno 84.
1485. Hans Mechinger maler (ist burger worden).
1485. Hans Schonga glaser von Ulm ist burger worden und hat gesworn feria 3ª ante Nativitatem Marie.

Die Angaben sind für die Geschichte der Malerei und des Bilddruckes nicht ohne Werth. Sie zeigen, dass von 1433 bis 1485 eine recht beachtenswerthe Anzahl Maler sich in der altberühmten Bischofsstadt niederliess, gewiss aus keinem anderen Grunde, als weil sich hier und in der Diöcese ein Feld für reiche Thätigkeit bieten mochte. Manches noch erhaltene Werk aus oder in der Umgebung, sowie in Regensburg selbst, wird sich bei den Fortschritten erhellender Quellenforschung und vergleichender Bilderkritik noch auf einen

oder den andern Meister zurückführen lassen und für die Deutung bisher namenloser Monogramme vielleicht eine zuverlässige Gewähr gewonnen werden. Die Zusätze, welche sich auf die Herkunft der Meister beziehen, als Weinsberg, Eichstädt, Haitzenhofen, Tübingen, Frankenberg, Passau, Ulm, können Fingerzeige für gewisse Einflüsse auf die Anschauungen der in Regensburg arbeitenden Meister abgeben; sie deuten auf ein Hereindringen schwäbischer Einflüsse. In dem Maler Ulrich Altorffer ist vielleicht die Persönlichkeit gefunden, von welcher für die Beurtheilung des Lebensganges und der Arbeiten des für Regensburg so wichtigen Meisters Albrecht Altdorfer der Ausgangspunkt genommen werden muss. Der Glaser Hans Schonga von Ulm erweist sich unzweifelhaft als ein Angehöriger der für die deutsche Kunstgeschichte so wichtigen Familie Schongauer, wahrscheinlich ein Bruder des berühmten Martin und des Ludwig Schongauer, welch letzterer ja 1479 das Bürgerrecht in Ulm erwarb und 1486 sich in Augsburg niederliess, mithin ein Jahr später, als der genannte Glaser oder Glasmaler in Regensburg sesshaft geworden war, von Ulm fortzog.

Für die Geschichte des Briefdruckes gewähren die Regensburger Bürgerrechtserwerbungen dankenswerthe Aufschlüsse, indem sie 1463 ausdrücklich Briefdrucker und Briefmacher unterscheiden. Letzterer besorgte offenbar den Text für den herzustellenden Druck, dessen Ausführung und Ausstattung man nicht dem Schreiber und Briefmacher Johann von Werfen, sondern nur den Briefdruckern und Briefmalern zuweisen kann.

Von den Briefdruckern ist Linhart Wolff, der im Juni 1463 das Bürgerrecht zu Regensburg erwarb, besonders beachtenswerth; er ist gewiss identisch mit dem Meister der 14 Blätter des Salve Regina, der sich »auf dem siebenten Bogen«[2]) ausdrücklich als »lienhart czv regenspurk« bezeichnet hat. Ob er dieselbe Persönlichkeit ist, wie der 1442 in Ulmer Steuerbüchern genannte Lienhart[3]), wäre wohl weiterer Erwägung werth. Die schwäbische Sprache des Textes, welche dafür zu sprechen scheint, kann dafür kaum allein Ausschlag geben, da diese Eigenthümlichkeit auch auf den »Briefmacher« bezogen werden darf. Wichtiger bleibt der Umstand, dass das Colorit der Arbeit auf Beziehungen zu Ulmer Eigenthümlichkeiten deutet und von Ulm wie aus andern schwäbischen Städten Künstler nach Regensburg zogen. Da der Meister der Salve-Regina-Folge sich bereits als »lienhart czv regenspurk« bezeichnet, so muss die Arbeit nach der Bürgerrechtserwerbung in Regensburg, also nach dem Juni 1463 ausgeführt worden sein, was zu der Annahme[4]) ziemlich stimmt, dass die Herstellung des Werkes zwischen 1460—1470 falle.

Als Maler und Aufdrucker begegnet 1461 in Regensburg ein Meister Wenzel. Durch die scharfsinnigen und streng wissenschaftlichen Untersuchungen von Lehrs ist erwiesen worden, dass die mit W bezeichneten, vielumstrittenen Blätter von der Hand des Wenzel von Olmütz stammen, der

---

[2]) Weigel-Zestermann, Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. Leipzig 1866, II, S. 104.

[3]) Ebendas. S. 109.

[4]) Ebendas. S. 103 und 110.

Vorlagen des Martin Schongauer sowie des »Meisters des Hausbuches von 1480« und später solche von Dürers Hand copirte. Diese Thatsache bekundet ein besonderes Anlehnen an süddeutsche Meister, das wahrscheinlich darauf zurückgeht, dass Wenzel von Olmütz an einem Orte lebte, an welchem ein Hereinfluthen solcher Einflüsse leichter möglich war und in stärkerem Grade stattfinden konnte als in dem entlegenen Olmütz. Die Frage des Wirkungskreises und Aufenthaltsortes dieses vielgenannten Mannes scheint demnach einen Blick nach einer andern Richtung, nach jenem Boden zu fordern, auf welchem die künstlerische Eigenart der Vorbilder erblühte und zunächst am stärksten einwirken musste. Die Vermuthung, dass der in Regensburg 1461 sesshaft werdende Meister Wenzel seine Arbeiten mit W zeichnete, ist gewiss naheliegend. Lässt sie sich, was nicht unmöglich ist, als dem Thatbestande wirklich entsprechend erweisen oder aus anderen Regensburger Quellen feststellen, dass nach 1461 ein Meister Wenzel und ein Wenzel von Olmütz in Regensburg demselben Kunstzweige angehörten, mithin wohl auch identisch waren, so wäre damit die Gewissheit gewonnen, dass Wenzel von Olmütz[5]) 1461 in Regensburg Bürger wurde. Das würde vielleicht auch einzelne Fragen seines Schaffensganges in neues Licht rücken; jedenfalls wird die Untersuchung über die mit W gezeichneten Blätter und den Meister Wenzel von Olmütz nicht achtlos an dem Regensburger »Malerdrucker« Wenzel vorübergehen dürfen.

Endlich ist noch beachtenswerth der 1477 in Regensburg das Bürgerrecht erlangende Johannes Petri von Gemingen, dessen Beruf der Zusatz »verfürt di druckten pücher« feststellt. Die Persönlichkeit desselben bleibt für den Vertrieb und die Ausfuhr der durch die Regensburger sowie andere Meister geschaffenen Arbeiten, für die Einfuhr der Kunstblätter fremder Länder von Bedeutung. Sie vervollständigt das System, welches in der Theilung der Arbeit bei der Herstellung und dem Verkaufe der Druckwerke bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sich entwickelt; Briefmacher, Briefdrucker, Briefmaler und Verkäufer der Drucke erscheinen in Regensburg bereits gesondert, Briefdrucker und Briefmaler freilich mehrfach auch identisch.

II. Die Beziehungen des Malers Zacharias von Gross-Glogau zu Prag.

In dem »Liber actorum consilii Novae civitatis Pragensis ab anno 1446 usque ad annum 1455«, welcher in dem Prager Grundbuchsamte als Cod. 16 aufgestellt ist, findet sich auf Fol. 44 und 44' eine Eintragung, welche auf den Maler Zacharias von Gross-Glogau Bezug nimmt. Derselbe erschien im Juni 1447 in Prag mit einer Vollmacht der Schöffen von Gross-Glogau, laut welcher ihn seine Gattin Anna, die Tochter des verstorbenen Prager Bürgers Hanuš Krumforn, am Dienstag vor Christi Himmelfahrt ermächtigt hatte, in Angelegenheiten ihres väterlichen Erbtheiles vor Gericht oder ausserhalb des-

[5]) Die weitaus überwiegende Mehrzahl der Stiche desselben sind mit W gezeichnet, eine Marke, deren sich auch Meister Wenzel nach dem Brauche jener Zeit zum Schutze seines Eigenthums bedient haben müsste.

selben zu interveniren. In seiner Gegenwart und in Anwesenheit seiner beiden Schwäger Johannes und Mates, der Brüder Frau Annas, erfolgte der Verkauf des nach Hanuš Krumforn hinterbliebenen Besitzes um 99½ Schock an den Neustädter Bürger Zigl mit dem ausdrücklichen Verzichte auf alle Rechte für immer. Das Auftreten des Malers Zacharias von Gross-Glogau in Prag, seine Heirath mit der Tochter eines Prager Bürgers, die wahrscheinlich aus der Thatsache sich ergab, dass Zacharias früher als Geselle oder vielleicht gar als Meister in Prag gearbeitet und hier sich vermählt hatte, seine Reise nach Prag zur Ordnung der Erbschaftsangelegenheiten liefern einen Beweis dafür, dass auch nach den Husitenkriegen die Kunstbestrebungen in Böhmen die Fühlung mit den Künstlern benachbarter Landstriche nicht verloren hatten und auswärtige Maler in Prag Arbeit fanden und zur Begründung ihres Hausstandes schritten. Die Eintragungen, welche dies verbürgen, lauten also:

[Fol. 44] Zigl emit domum cum area, brasiatorio, braxatorio et aliis omnibus pertinenciis ad ipsam pro se, heredibus et successoribus suis erga Johannem et Matesonem fratres germanos et Annam uxorem eorum pueros ac orphanos olim Hanussii Krumforn sitis in circulo inter domos Nicolai patriarche et Biete piscatricis eo omni iure quo prescripti orphani vendentes tenuerunt, habendum tenendum et hereditarie possidendum pro centum sexagenis minus media sexagena iam eisdem vendentibus orphanis pro dicta domo brasiatorio braxatorio et aliis pertinenciis ac circumferenciis ipsius integraliter persolutis [Fol. 44'] disbrigant prenominati orphani ad annum et diem secundum ius civitatis, ad quod forum ac resignacionem Johannes et Mates fratres predicti heredes predicate domus et cum eis Zacharias pictor socer eorum nomine Anne coniugis sue sororis predictorum fratrum constituti personaliter in consilio dederunt suam plenariam voluntantem, promittentes in solidum cum heredibus et successoribus suis ad . . . glonem (?) nec ad predictam domum per amplius ullam racionem habere per tempora affutura. Actum feria III post Viti anno et presentibus quibus supra.

Hannes Schulteis voit im namen der stadt Grossin Glogaw, Niclas Sachse, Petir wechtir, Niclas Cunczel, Niclas Canienz, Niclas smed, Hanus Hofeman und Niclas Lyncke, scheppin am teile unsers gnedigin hern herczugen Wlodkon bekennen und tun kunth offintlich mit desem brife allen, dy en sehin, hören adir lezen, das vor uns in gehegten dinge gestandin hod rogelich und gesund Anna, Cromphornynne genand, atczund Zacharien des molers elich weib und hod gekoren czu eynem vormunden Micheln Hoensteyn und hod drach (!) und mit demselben irem vormunden gegebin und gebit dem genanten Zacharien irem ehlichen manne gancze und wollkomene macht zu furdern ire gerechtikeit dy sy hod an eynen hofe in der stad Praga, docu alle ander gerechtikeit dy sy hod von wegin ires vaterlichen gutes, is sey an erblichem adir an farndem gute, das alles mechtig ist czu forndern vor gerichte adir awswendig gerichtes an allen steten, wo sich das gehoret und und (!) uf worlust in aller macht sam sy das selbes keginwartiglich tete. Czu urkunde und geczugnisse habin wir beide gerichtes und unsir scheppin insigele an

desin brief hengin lassen. Geschen und gegebin am dinstage vor dem tage der hymmelfart unsers hirren noch Cristi unsers herren gebort vierczhenhundert iar und im sebin und virczigisten iare.

Superacta litera theutonicalis pro maiori evidencia et retificacione (!) fori ac contractus domus predicte Zigloni vendite mandato tocius consilii inserta est in hunc librum.

[Prag, Grundbuchsamt, Cod. 16 Fol. 44—44'.]

III. Die Apostelfolge des Daniel Lindtmayer zu St. Paul in Kärnten.

Haendke hat die Persönlichkeit des zu Schaffhausen geborenen Meisters Daniel Lindtmayer [6]) der Forschung in anziehender und dankenswerther Weise nahe gerückt. Für die Thätigkeit des Künstlers, die auch Rahn [7]) jüngstens berührte, bleibt ein dabei nicht berücksichtigtes Werk von Wichtigkeit, das sich heute in der Handschriftensammlung des berühmten Benedictinerstiftes St. Paul in Kärnten befindet.

Dasselbe bietet auf schwarz geränderten Papierblättern von 24,5 × 15,7 cm ausser der Darstellung Christi eine Apostelfolge. Das Vorhandensein derselben in den Sammlungen zu St. Paul findet seine Erklärung in den Beziehungen, in welchen das genannte Stift zu der alten Benedictinerabtei St. Blasien stand. Für den Abt Kaspar II. von St. Blasien hatte Daniel Lindtmayer ein grosses Wappen gearbeitet [8]); eine ähnliche Arbeit für den Abt Bernhard von St. Gallen bezeugt, dass der Meister in den Benedictinerklöstern der Umgebung seiner Heimath geschätzt war. Aus dieser Werthschätzung des Künstlers erwuchs wohl auch der Auftrag, welchem die St. Pauler Apostelfolge ihre Entstehung zu verdanken hat; ob diese Arbeit als ein selbständiges Werk zu betrachten ist oder vielleicht nur die Grundlage für einen Bildercyklus werden sollte, den der Abt von St. Blasien von Lindtmayer ausführen zu lassen gedachte, wäre noch eingehender zu untersuchen. Dass die heute in St. Paul aufbewahrte Apostelfolge unzweifelhaft für St. Blasien gearbeitet wurde, dessen Abt Kaspar II. dem Künstler die erwähnte Wappenausführung übertragen hatte, kann keinem Zweifel unterliegen, weil die Existenz in St. Paul auf ein früheres Vorhandensein in St. Blasien hinweist. Das Werk wurde gleich anderen aus St. Blasien stammenden Kunstdenkmalen nach St. Paul übertragen, wo sein Vorhandensein somit gar nichts Auffälliges hat, sondern in der Natur der Verhältnisse begründet ist.

Die Apostelfolge Lindtmayer's in St. Paul gewinnt dadurch an Interesse, dass fast sämmtliche Aposteldarstellungen mit dem Zeichen des Meisters und der Jahreszahl 1586 versehen sind. Das Zeichen des Meisters zeigt folgende

---

[6]) Haendcke, Daniel Lindtmayer. Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1889, X. Band, 4. Heft, S. 217 u. f.

[7]) Rahn, Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz. Leipzig 1890. (Mittheil. der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XXII. Band, 6. Heft), S. 31, Nr. 155, S. 33, Nr. 165 und S. 76.

[8]) Haendcke a. a. O. S. 224.

Variationen [Monogramm] [Monogramm] und [Monogramm, darunter V.S.] [9]); die letztere überwiegt und enthält zugleich auch den Hinweis auf die Heimath des Künstlers »Daniel Lindtmayer von Schaffhausen«. Die einzelnen Darstellungen bieten folgende nennenswerthen Details.

Die erste, auf grauem Grunde ausgeführte zeigt Christus in weitem purpurrothem Gewande über einem violetten Unterkleide, das ins Graue hinüberspielt; die Rechte ist segnend erhoben, die Linke trägt den mit einem Kreuze gezierten blauen Reichsapfel. Die Haltung ist würdig und ernst, der gehäufte Faltenwurf etwas lebhaft bewegt, die Landschaft des Hintergrundes flott behandelt. Die Signatur des Meisters fehlt.

Die Apostelfolge zeigt alphabetische Anordnung. Sie wird daher eröffnet durch S. Andreas, dessen Rechte auf dem Kreuze ruht, während er sich in den Inhalt des von der Linken gehaltenen Buches vertieft; neben letzterem erscheint rechts oben die dritte Variation der Künstlermarke, die auch bei den Darstellungen des Jacobus minor, Johannes, Matthias, Philippus und Simon begegnet. Das Blatt ist ausserdem wie die Blätter mit den Gestalten der Apostel Bartholomäus, Jacobus maior und minor, Johannes, Judas Thaddäus, Matthäus, Matthias, Paulus, Petrus, Philippus, Simon und Thomas mit der Jahreszahl 1586 gezeichnet.

Der hellrothe Mantel des hl. Bartholomäus, der ein Messer in der Rechten und ein schwarzes Buch in der Linken trägt, flattert wie im Winde und zeigt zerfahrenen, geblähten Faltenwurf; die links im Vordergrunde erscheinende Ruine lässt gleich der Ruinenstaffage der Matthäusdarstellung genauere Durchbildung der Details vermissen, während das der folgenden Gestalt des älteren Jacobus beigegebene Landschaftliche, die Kirche, der Baum und die in den Lüften streichenden Vögel sorgfältiger durchgebildet sind. Das Meisterzeichen fehlt dieser Darstellung.

Kräftig und energisch zeigt sich die Gestalt des älteren Jacobus, dessen schwarzer Mantel und Hut mit der Pilgermuschel geziert sind; die in letzterem Symbole zu Tage tretende Beziehung erscheint auch in der Pilgertasche, die nebst einem rothen Rosenkranze an dem braunen Gürtel hängt, sowie in dem von beiden Händen umfassten Pilgerstabe abermals betont. Hier allein begegnet die erste Variation des Meisterzeichens, das rechts oben unter den Heiligennamen und die Jahreszahl gesetzt ist.

Die folgende Darstellung des Jacobus minor, dessen Rechte den Walkerbaum hält, während in die Linke wie bei Matthäus, Matthias, Paulus und Petrus ein offenes Buch gelegt ist, leidet in der Behandlung des Faltenwurfes an den Mängeln der Bartholomäusfigur, die auch bei Matthias und Paulus wieder durchklingen. Das Meisterzeichen erscheint rechts oben unterhalb der Jahreszahl 1586.

Zu dem Antlitze des in die traditionellen Farben gekleideten Johannes

[9]) Das mit dem Vorderschenkel des M verbundene L klingt bei den Darstellungen des Andreas, Philippus und Simon an die untere Schlinge des L an; vergl. dazu die Signaturen des Meisters bei Haendke a. a. O. S. 219, 220, 221, 223.

schiesst aus dem Kelche die grünlich schillernde Schlange empor, gegen welche das Zeichen des Segens Schutz gewähren soll. Die bergige Landschaft ist wie jene der Petrusdarstellung mit Details reicher ausgestattet, welchen freilich liebevolleres Eingehen von Seite des Meisters mangelt. Oben links begegnet die Jahreszahl, rechts unter dem Heiligennamen die Marke des Künstlers.

Roher ausgeführt ist die stark beschädigte Figur des Judas Thaddäus, der Buch und Hellebarde trägt; zwischen letzterer und dem Kopfe des Apostels ist die Jahreszahl eingestellt, das Meisterzeichen fehlt aber wie bei Paulus und Thomas.

Grössere Sorgfalt durchdringt die Matthäusdarstellung, die sich überhaupt fast über alle früheren erhebt; doch bleibt die Durchbildung der Hände, deren rechte Beil und Winkelhaken hält, immer noch derb und flüchtig. Das links oben stehende Meisterzeichen zeigt die zweite Variation, die mit mehr schiefer Stellung der M-Schenkel auch bei Petrus begegnet.

Dagegen sinkt die Auffassung und Behandlung bereits in der Gestalt des Matthias, dessen Rechte eine Lanze hält, sofort wieder herab.

Markig und fest präsentirt sich der mit der Rechten das Schwert umfassende Paulus. Die Haltung und Bewegung, die allerdings etwas Hastiges an sich hat, deutet gleich dem Gesichtsausdrucke auf Entschiedenheit und Thatkraft.

Feuereifer durchdringt auch die Gestalt des Petrus, der in der Rechten den auf seine besondere Stellung hinweisenden Schlüssel trägt. Hier sind Jahreszahl und Meisterzeichen in Weiss auf den unteren Rand gesetzt.

Weniger charakteristisch ist Philippus mit dem Kreuze in der Linken durchgebildet; neben dem Kopfe sind links und rechts Jahreszahl und Meisterzeichen ebenso wie bei der Darstellung des Apostels Simon angeordnet.

Letzterem verleiht der langherabwallende Bart etwas besonders Würdevolles; in der Linken ruht die nach abwärts gerichtete Säge.

Thomas trägt gleich Judas Thaddäus und Philippus in der Rechten ein Buch, in der Linken die Lanze; die Jahreszahl ist unter den Heiligennamen gesetzt.

Die bärtigen Gestalten mit weissem oder lichtbraunem Haare sind durchschnittlich würdevoll erfasst, der Gesichtsausdruck zeigt überwiegend verständnissvolle Betonung der wichtigen Details, die Bewegung eine manchmal an Hast streifende Energie und der Faltenwurf wiederholt unruhige, geblähte Motive. Die Zeichnung ist flott und sicher; sie legt aber nur auf die Hauptsachen Nachdruck und deutet das minder Wichtige mehr an. Aehnliches gilt vom Farbenauftrage. Die Modellirung des Gesichtes und der Hände ist mehrfach flüchtig und derb und strebt nur bei Matthäus, noch mehr aber bei Paulus wirklich einer durchgeistigten Belebung zu. Diese Thatsachen lassen vielleicht darauf schliessen, dass in der St. Pauler Apostelfolge Daniel Lindtmayer's Skizzen für einen grossen Auftrag erhalten sind, den das Benedictinerstift St. Blasien dem Meister zuwenden wollte.

Kannte Leone Battista Alberti den Distanzpunkt?

Studie von Prof. Dr. **Staigmüller.**

Es ist vor Allem Prof. Dr. Janitschek, der in seiner Ausgabe von Leone Battista Alberti's »Della pittura libri tre« [1]) diesem Künstler die Kenntniss des Distanzpunkts zusprechen zu müssen glaubte, welche Ansicht auch sonst in Lehrbüchern [2]) etc. weit verbreitet ist. Eine eingehende Beschäftigung mit der betreffenden Stelle [3]) aus Alberti's »Drei Bücher über die Malerei«, zu welcher ich aus Anlass anderweitiger Studien genöthigt war, zeigte mir jedoch bald, dass diese Ansicht sich nicht halten lässt. Es möge mir desshalb gestattet sein, meine Auffassung der umstrittenen Stelle hier darzulegen.

Hiezu soll zunächst die Stelle selbst mit einer möglichst getreuen Uebersetzung folgen.

Ma nelle quantita transverse come l'una seguiti l'altra cosi seguito. Prendo uno picciolo spatio nel quale scrivo una diritta linea, et questa divido in simile parte, in quale divisi la linea che giace nel quadrangolo. Poi pongo di sopra uno punto alto da questa linea, quanto nel quadrangolo posi el punto centrico alto dalla linea che giace nel quadrangolo; et da questo punto tiro linee a ciascuna divisione segniata in quella prima linea. Poi constituisco quanto io voglia distantia dall' occhio alla pictura, et ivi segnio, quanto dicono i mathematici, una perpendiculare linea tagliando qualunque truovi linea. Dicesi linea perpendiculare quella linea dritta quale tagliando un' altra linea diritta fa ap-

Was aber die aufeinanderfolgenden Querstreifen anbelangt, so verfahre ich folgendermassen. Ich nehme ein kleines Flächenstück, auf welchem ich eine gerade Linie zeichne, und theile dieselbe in gleiche Theile wie die Grundlinie des (Bild-)Vierecks. Dann nehme ich über dieser Linie einen Punkt ebenso hoch an, als ich den Augpunkt über der Grundlinie des Vierecks annahm, und von diesem Punkte aus ziehe ich Linien nach jedem auf erster Linie bezeichneten Theilpunkte. Dann setze ich fest, welche Entfernung der Bildfläche vom Auge ich haben will und dort ziehe ich eine — wie die Mathematiker sagen — senkrechte Linie, welche die Linien, die sie trifft, schneidet. Ich nenne eine Gerade dann eine Senk-

---

[1]) Vergl. Quellenschriften für Kunstgeschichte, herausgegeben von R. Eitelberger v. Edelberg, XI, S. 231 u. 232.

[2]) Z. B. Wiener Lehrbuch der darstellenden Geometrie, Bd. I, S. 12.

[3]) Vergl. Quellenschriften XI, S. 83.

presso di se di quà et di quà angoli retti. Questa cosi perpendiculare linea, dove dall' altre sara tagliata, cosi mi darà la successione di tutti le traverse quantità. Et a questo modo mi truovo descripto tutte e paralleli, cioè le braccia quadrate del pavimento nella dipintura; quali quanto sieno dirittamente descripti ad me ne sara inditio se una medesima ritta linea continovera diametro dipiù quadrangoli descripti alla pictura.

rechte, wenn sie mit einer andern Geraden, welche sie schneidet, nach beiden Seiten rechte Winkel bildet. Diese senkrechte Linie wird mir so, da wo sie von den andern geschnitten wird, die Aufeinanderfolge aller Querstreifen liefern. Und auf diese Weise finde ich mir alle Parallelen festgelegt, d. h. die Quadratfussfelder des Estrichs im Bilde; und dafür, wie richtig dieselben gezeichnet seien, wird es mir ein Merkmal sein, wenn eine und dieselbe gerade Linie für mehrere der im Bilde beschriebenen Vierecke Diagonale bleiben wird.

Diese Stelle interpretirt nun Janitschek (mit Zuhilfenahme der Fig. 1) folgendermassen:

»Thatsächlich werden die Transversalen so gefunden, dass man von den Theilpunkten der Basis gerade Linien nach dem seitwärts vom Augenpunkt abgetragenen Distanzpunkte zieht; die Lage der Transversalen ist dann mit den Punkten bezeichnet, wo die zum Distanzpunkt gezogenenGeraden die zum Centralpunkt gezogenen Fluchtlinien schneiden. Die nach dem Distanzpunkt gezogenen Geraden stehen also nicht lotrecht auf der Horizontallinie, sondern sind vielmehr als parallel mit der Diagonale des Quadrates der Distanz zu betrachten. Die Punkte a, b, c, d geben mir die Aufeinanderfolge der Transversalen an. Es leuchtet also ein, dass das, was Alberti als Beweis der Richtigkeit angesehen wissen will, ursprüngliche Construction sein soll.«

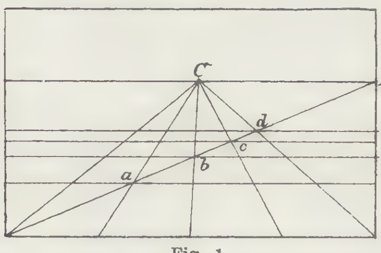


Fig. 1.

Zunächst ist nun, wie ja auch Janitschek angibt, die Gerade a D gar keine Senkrechte auf einer der sonst gezeichneten Linien, es müssté also ein grober Verstoss Alberti's vorliegen, der an dieser Stelle um so undenkbarer ist, als ja Alberti gerade die Gelegenheit ergreift, um das Wort »Senkrechte« zu erklären. Hiezu kommt ferner, dass, bei einem mathematisch geschulten Denker wie Alberti, es geradezu unmöglich ist anzunehmen, er habe als Probe für die Richtigkeit seiner Construction etwas angegeben, was in der Construction selbst, eben so und nicht anders zu machen, vorgeschrieben wurde. Wollte man aber doch nicht aus dieser Stelle allein schon die Unrichtigkeit der Auffassung Janitschek's folgern, so müsste diese Stelle als vollständig corrumpirt angesehen werden, was aber Janitschek nicht ausspricht und was auch, wie meine unten ausgeführte Erklärung der Stelle zeigt, vollständig unnöthig ist. Zudem geht aus obiger Stelle in gar keiner Weise hervor, dass Alberti wusste, dass alle diese Diagonalen durch einen Punkt gehen; er wusste nur, dass ein und dieselbe Gerade zu mehreren der Quadrate Diagonale

ist. Wenn dann weiterhin Alberti in Bezug auf diese Construction sagt: »chi non le comprende al primo aspetto costui appena mai con quanta sia faticha la aprendera[4])«, so folgt doch klar, dass sein Verfahren ein durchaus anschauliches und kein abgeleitetes sein kann. So könnte Alberti nicht sprechen, benützte er den Distanzpunkt, nein, aus dieser Stelle allein folgt schon dass Alberti's Construction nur die »costruzione legitima« sein kann [5]), deren Definition er mit folgenden Worten gibt: »dicemmo la pictura essere intercisione della piramide (visiva)[6]). Zu alledem kommt noch, dass bei Janitschek's Auffassung es in keiner Weise einzusehen ist, warum Alberti zur Bestimmung der quantita tranverse zu einer Nebenconstruction greift.

Der Auffassung Janitschek's entgegen, geht H. Ludwig in seinem Commentar zu Lionardo da Vinci's Buch von der Malerei[7]) von dem richtigen Gesichtspunkte aus, dass die jener obigen Stelle meist beigefügten Figuren späteren Ursprungs seien, und Alberti's Verfahren sich nur dadurch von dem »legitimen« unterscheide, als Alberti in umgekehrter Weise zuerst den Centralpunkt in die Aussicht einsetzt und dann erst den Bildabstand vom Auge, das sieht, feststellt. Diejenige Schwierigkeit in obiger Stelle jedoch, welcheaugenscheinlich

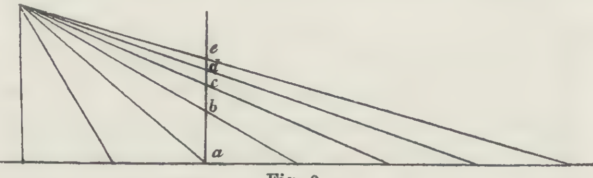


Fig. 2.

die bisherigen falschen Deutungen verursachte, übergeht er im Texte vollständig und seine zur Erläuterung beigezogene Figur verstösst direct gegen Alberti's Wort. Alberti nämlich sagt ausdrücklich, dass in der Nebenfigur die Strahlen vom Augpunkt nach den Theilpunkten gezogen werden sollen, ehe über die Distanz etwas bestimmt ist, während die Figur Ludwig's die Festsetzung der Distanz vor dem Ziehen jener Strahlen fordert.

Um diese Schwierigkeit zu heben, glaube ich, dass Alberti's Verfahren folgendermassen zu denken ist. Alberti trägt zunächst in einer Nebenfigur (vergl. Figur 2) auf einer Geraden Stücke ab, gleich den Theilen, welche er auf der Basis des Bildvierecks sich festlegte; über dieser Geraden nimmt er in der Höhe des Augpunkts über der Basis des Bildvierecks einen Punkt an, von dem aus er Strahlen zu den Theilpunkten der Geraden zieht. Nun erst legt er sich die Distanz fest und errichtet in diesem Abstand vom Augpunkt der Hilfsfigur eine Senkrechte auf der erstgezeichneten Geraden. So ist »al primo aspetto« klar, dass die Abstände der Schnittpunkte a, b, c, d etc. von einander der Reihe nach die Breiten der Querstreifen ergeben.

---

[4]) „Wer sie nicht beim ersten Anblick begreift, der wird sie kaum je mit noch so viel Mühaufwand verstehen. Vergl. Quellenschriften XI, S. 85.

[5]) Und nicht, wie Wiener in seiner darstell. Geometrie, Bd. I, S. 12, will, dass Alberti seine eigene Construction nicht vollständig durchschaut habe.

[6]) Wir sagen, das Bild sei der Schnitt der (Seh)Pyramide. Quellenschriften XI, S. 69—71.

[7]) Vergl. Quellenschriften XVII, S. 182 u. ff.

Hiezu möchte ich zunächst bemerken, dass nur diese Figur vollständig dem Texte entspricht, so z. B. haben nur bei ihr die Worte »tagliando qualunque truovi linea« einen Sinn, da sowohl in Janitschek's, als auch in Ludwig's Figur alle Strahlen getroffen werden. Nicht unmöglich ist ferner, dass Alberti zu dieser Construction dadurch bestimmt wurde, dass ihm durch nachträgliche Festlegung der Distanz die Wahl der Breite des ersten Querstreifens annähernd frei stand und er dadurch seine Methode wenigstens einigermassen mit dem vorher von ihm als üblich, aber falsch bezeichneten Verfahren in Einklang bringen konnte. Die beliebige Annahme der Breite des ersten Querstreifens blieb, dagegen trat an die Stelle der falschen Abstufung der Breiten der folgenden Streifen nach festem Verhältniss (3 : 2) eine perspectivisch richtige Abstufung. Ja nicht einmal so weit kann ich gehen mit Ludwig anzunehmen, dass Alberti vielleicht ein dunkles Gefühl von der Verwendung des Distanzpunktes hatte. Nein, jene Probe für die Richtigkeit seiner Methode sollte vor Allem direct die Unrichtigkeit des von ihm getadelten Verfahrens beweisen. Alberti hatte ja sozusagen vorher das andere Verfahren nur indirect dadurch als falsch nachgewiesen, als es ja von der Distanz unabhängig sei. Da nun Alberti einerseits wusste, dass gerade Linien sich immer wieder als gerade Linien projiciren, andererseits, dass bei einem quadratisch getäferten Boden gewisse Reihen der Quadrate dieselbe Gerade als Diagonale besitzen, so konnte er ohne jede Spur einer Kenntniss des Distanzpunktes jenes Kriterium finden, das die Unrichtigkeit des alten Verfahrens jedermann »ad oculos« demonstrirte (vergl. Figur 3, in welcher die Breitenabstufung der Querstreifen im Verhältniss 3 : 2 erfolgte).

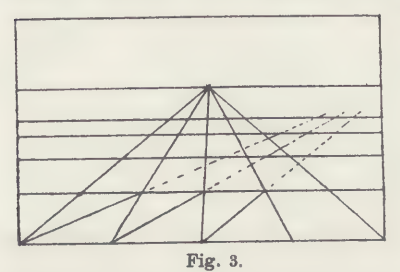


Fig. 3.

Hiemit glaube ich, dass es mir gelungen sein sollte, nachgewiesen zu haben, dass Alberti's Verfahren nicht auf mathematisch abgeleiteten Regeln beruhte, sondern auf directer Raumanschauung; wie es auch bei ihm, der in erster Linie nicht Mathematiker, sondern Künstler war, nicht anders erwartet werden konnte. Bin ich doch selbst der festen Ueberzeugung, und ich stehe in ihr nicht allein [8]), dass gerade das Ueberwuchern abgeleiteter Regeln über anschauliches Verfahren in der Perspective mit die Vernachlässigung dieser Disciplin bei so vielen Künstlern heute verschuldet [9]). Ist es doch nur zu leicht begreiflich, dass gerade ein Künstler keine Befriedigung in der Anwendung auswendig gelernter Regeln finden kann, während eine Behandlung der Perspective, welche in erster Linie sich an seine Raumanschauung wendet, ihn sicher fesseln wird.

---

[8]) Vergl. z. B. die treffenden Bemerkungen Ludwig's in Quellenschriften XVII, S. 187—189.

[9]) Als Beispiel, wie weit diese Vernachlässigung gehen kann, vergl. man das tausendfach vervielfältigte Titelbild der naturwissenschaftlichen Monatsschrift »Gaea«.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Frankfurt a. M. Städel'sches Museum. Der neu angekaufte „Correggio“.

Die »Zeitschrift für bildende Kunst« eröffnete ihren neuesten Jahrgang im Beiblatt mit einem anonymen Artikel über die erste von dem Director des Städel'schen Museums gemachte Erwerbung, eine Madonna unter dem Namen des Antonio Correggio, einen Artikel, der in einem so wegwerfenden Tone von diesem angeblich elenden Machwerke und seinem Käufer sprach, dass ich mit einiger Neugierde bei der ersten Gelegenheit, die mich nach Frankfurt führte, vor dieses Bild hintrat. Mit banger Neugierde: denn ich wünschte nicht, dass der Städel'schen Galerie, ohne Frage die gewählteste Bildersammlung in Deutschland, eine solche »Croute« einverleibt sein sollte, und ebensowenig wäre es mir erwünscht gewesen, meinen Freund Thode mit einem solchen faux pas debütiren zu sehen. Auch musste mir für mich selber bange sein, denn der Verfasser des Artikels hatte darin einen Helfershelfer des armen Thode denuncirt, in dem die Freunde jenes »Anonimo des Morelli« meine Wenigkeit wiedererkennen wollten. Freilich hatte ich mich sehr verdächtig gemacht, da ich kurze Zeit vor dem Ankauf jenes Bildes in Mailand mich mit Thode in einem Café auf dem Marcusplatze in Venedig hatte sehen lassen! Nach jenem Aufsatze war ich zum Mindesten darauf gefasst, ein sehr zweifelhaftes oder ganz frühes Jugendwerk kennen zu lernen, bei dem erst eine lange aufmerksame Betrachtung zu einer Entscheidung über echt oder unecht führen könnte. Ich war daher nicht wenig überrascht, in dem bescheiden, in einer Ecke des italienischen Oberlichtsaales aufgestellten Madonnenbilde ein ziemlich stattliches Gemälde vor mir zu sehen, das seinen Meister Correggio schon von Weitem dem Beschauer verräth und bei näherer Betrachtung auch nicht einen Augenblick zweifelhaft werden lässt. Nicht etwa eines jener kleinen Jugendwerke unter ferraresischen Einflüssen, wie sie uns Frizzoni und Morelli zuerst nachgewiesen haben, die aber noch heute ein nicht speciell mit dem Künstler bekannter Forscher nicht als solchen erkennen wird; vielmehr ein Bild des

Correggio, so wie ihn auch jeder Laie kennt, wie wir Deutsche ihn namentlich aus der Dresdener Galerie voll im Gedächtniss haben. Freilich, als ich es sah, war das Bild durch Retuschen verunstaltet; viele Stellen namentlieh waren durch einen oder mehrere Restauratoren nach jener in Italien bis in die Mitte dieses Jahrhunderts beliebten Art übertupfelt — und dennoch hatte das Bild noch jene eigenthümliche Leuchtkraft, jene wunderbare Farbenharmonie, jenen feinen Ton der Luft, den Correggio dem Claude vorausnimmt: Eigenschaften, an denen man den Correggio so leicht erkennen kann und die niemals einer Copie eigen sind, auch der besten nicht. In der Berliner Galerie kann man sich am leichtesten ein Urtheil darüber bilden, da hier eine der besten fast gleichzeitigen Copien nach der Io von Correggio neben dem Originalbilde der Leda hängt.

Diesen Eindruck hat das Bild nicht etwa auf mich allein gemacht; jeder Urtheilsfähige, den ich darüber gesprochen habe, hatte denselben Eindruck von dem Bilde. Auch unser Restaurator, A. Hauser, den G. Frizzoni in einer Zuschrift an das Archivio Storico dell' arte (III. S. 408 f.) in die Discussion über das Bild nach blossem »Hörensagen« hineinzieht. Das Bild war ihm keineswegs »verdächtig« vorgekommen; im Gegentheil erschien dasselbe Herrn Hauser bei genauer Prüfung als ein zweifelloses Werk des Cinquecento und ein echtes Werk des Correggio. Wenn er noch für eine Zeitlang von einer Restauration abzusehen bat, so geschah es, um nicht noch mehr Staub über dieses vielgeschmähte Bild aufzuwirbeln!

Nun ist das Bild aber doch restaurirt worden, und zwar — wie ich von verschiedenen Seiten höre — mit dem besten Erfolge. Der italienische Restaurator hatte den Correggio verbessern wollen, aber hatte zum Glück das Bild nicht vorher geputzt; bis auf geringe Beschädigungen soll das alte Bild in verhältnissmässiger trefflicher Erhaltung zu Tage gekommen sein. Die Städel'sche Galerie kann sich gratuliren, für eine so geringe Summe (12000 fr.) ein nicht nur echtes, sondern höchst charakteristisches, schönes Werk Correggio's aus dem Anfange seiner Blüthezeit erworben zu haben, ein Bild, das sich würdig den zahlreichen Meisterwerken der verschiedensten Schulen in dieser Galerie anreiht. Der Verfasser jenes Artikels der »Zeitschrift für bildende Kunst«, zu dem sich nachträglich der Redacteur bekannt hat, wird hoffentlich jetzt nach der Restauration sich das Bild noch einmal ansehen und wird zweifellos mit dem ganz neuen Resultate dem so rücksichtslos angegriffenen Director des Städel'schen Museums eine glänzende Genugthuung geben. Denn der Redacteur eines Blattes wie die Seemannsche Kunstzeitschrift kann doch, nachdem er ein Vierteljahrhundert dieses Blatt geleitet hat, nur durch einen — diesmal leider übel angebrachten Feuereifer für Wahrheit und Echtheit zu einem so über alles Maass hinausgehenden Angriff verleitet worden sein. Der Ausspruch des Polonius: »ist es gleich Tollheit, hat es doch Methode«, den ich in Bezug auf diesen Artikel citiren hörte, würde nur gerechtfertigt sein, wenn wirklich eine Entschuldigung nach erneuter Prüfung des Bildes nicht gegeben würde, wenn ähnliche Angriffe folgten, die gerade da, wo neue Kunstsammlungen sich bilden, wo aufopfernde

Mäcene die öffentlichen Sammlungen in reichster Weise bedenken und die eigenen Schätze in freiester Weise zugänglich machen, Misstrauen zu säen und ein glückliches Zusammenwirken zu verhindern berechnet wären, eine Wirkung, die leider jener Artikel in Frankfurt bereits gehabt hat! —

Wenn man mir einwendet, dass jene Angriffe aus Mailänder Quelle keineswegs die einzigen gegen den »Correggio von Casal-Maggiore« gewesen sind, dass in Frankfurt von vornherein das Bild wenig beachtet oder gar schlecht beurtheilt worden ist, so sagt das gegen die Echtheit und selbst gegen die Güte des Bildes noch gar nichts. War das Bild damals schon durch das Uebermalen sehr beeinträchtigt, so möchte ich überhaupt bezweifeln, dass heutzutage irgend ein Correggio, und wenn es die »Danae« der Galerie Borghese oder die »Nacht« in Dresden wäre, begeisterte Aufnahme finden würde, wenn er plötzlich auftauchte und in irgend einer Galerie seinen Platz fände. Die Bewunderung für Correggio, die im vorigen Jahrhundert wohl ihren Höhepunkt erreicht hatte und auf die Malerei des Rococo mitbestimmend eingewirkt hat, aber auch noch bis über die Mitte unseres Jahrhunderts sich geltend machte, hat einer entschiedenen Gleichgültigkeit, einem Mangel an Verständniss für den Künstler Platz gemacht. Unserer realistischen Empfindung, die ja in der heutigen Kunst wie auf dem Kunstmarkt ihren schärfsten Ausdruck findet, widerstrebt die Richtung auf das sinnlich Reizende, jene nervöse Beweglichkeit in Form und Ausdruck, jene vertriebene Malweise in Correggio's Gemälden. Dass also das Publicum von dem neuen Correggio in Frankfurt nicht sogleich entzückt war, ist gar nicht zu verwundern und ist wahrlich kein Vorwurf gegen das Bild. Dem Director der Städel'schen Sammlung kann man es vielleicht als einen diplomatischen Fehler vorwerfen, dass er trotzdem mit einem solchen Ankauf debütirt hat; aber dass er es gethan hat, macht seinem Eifer und seinem Muth alle Ehre und hat der Sammlung einen dauernden Gewinn gebracht. Hoffentlich wird man auch in Frankfurt, nach Wiederausstellung des so trefflich restaurirten Bildes, zu dieser Erkenntniss kommen und dem neuen selbst gewählten Director das volle Vertrauen entgegenbringen, das er verdient [1]. *W. Bode.*

---

[1]) Dem Vernehmen nach haben die in obigen Zeilen erwähnten Umtriebe leider schon den Erfolg gehabt, dass sich Thode bestimmt findet, mit Beginn October von seinem Amt zurückzutreten. Im Interesse der schönen Sammlung des Städel'schen Instituts kann dieser Entschluss nur auf das Lebhafteste beklagt werden. Hoffentlich ist das letzte Wort noch nicht gesprochen. A. d. R.

Litteraturbericht.

Archäologie. Kunstgeschichte.

A. Bertolotti, Le Arti minori alla Corte di Mantova nei Secoli XV, XVI e XVII. Ricerche storiche negli Archivi Mantovani. Milano, Tipografia Bertolotti di Giuseppe Prato, 1889. 8°, 257 S.

A. Bertolotti, Architetti, Ingegneri e Matematici in Relazione coi Gonzaga, Signori di Mantova nei Secoli XV, XVI e XVII. Ricerche archivistiche Mantovane. Genova, Tipografia del R. Istituto Sordo-Muti, 1889. 8°, S. 140.

A. Bertolotti, Figuli, Fonditori e Scultori in Relazione con la Corte di Mantova nei Secoli XV, XVI e XVII. Notizie e Documenti raccolti negli Archivi Mantovani. Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890. 8°, S. 115.

Ergänzend treten diese drei Publicationen zu dem im Jahre 1885 erschienenen Buche Artisti in Relazione coi Gonzaga Signori di Mantova (vgl. Repertorium f. K. IX, 1886, S. 234 ff.); in Aussicht gestellt ist nun noch eine Veröffentlichung über die Maler, welche mit dem Hof der Gonzaga im 15., 16. und 17. Jahrhundert in Beziehung standen. Dann wird für einen der sympathischsten und kunstsinnigsten Fürstenhöfe Italiens ein unvergleichlich reiches Quellenmaterial wohlgeordnet vorliegen, das es gestattet, mit aller Genauigkeit die Stellung der Kunst während dreier Jahrhunderte im Haushalt des Hofes aber auch im geistigen Haushalt der Menschen jener Zeit auf das Genaueste zu bestimmen. Auch in den vorliegenden Publicationen staunt man über die reiche Nachlese, welche Bertolotti nach Carlo d'Arco, Campori, Armand Baschet, Braghirolli, noch zu halten vermochte. Vor Allem trifft dieses auf die Beziehungen zur Kunstindustrie (Arti minori) ein; wie denn überhaupt die Geschichte der italienischen Kunstindustrien noch keine ihrer ausserordentlichen Bedeutung entsprechende Behandlung erfahren hat. Wer einmal daran gehen wird, welchen Zweig immer derselben eingehend zu behandeln, der wird dafür in Bertolotti's Arti minori einen Schatz kostbarer Nachrichten finden. Nur einzelne Proben kann ich geben. — Für die Biographie der Christoforo Geremia ist es zunächst nicht ohne Belang, dass ein Goldschmied Geremia di Nicolino als Zeitgenosse jenes Geremia nachgewiesen wird; in Bezug auf Christoforo Geremia wird durch die Mittheilung einiger Briefe des Künstlers und des Marchese der Beweis erbracht, dass Vasari Recht hatte mit seiner Angabe,

dass Geremia in Florenz gearbeitet habe. Was den Goldschmied Anichino betrifft, von welchem die feinsinnigste Kunstkennerin der Zeit, Isabella, sagt: »essendo el miglior maestro d'Italia«, wird durch die mitgetheilten Urkunden sicher gestellt, dass sein Vorname nicht Ludovico (so Vasari, Pietro Aretino), sondern Francesco war. Von deutschen Goldschmieden tritt Heinrich Exler aus Augsburg in den Vordergrund, der in Venedig, Mantua und nach einem Aufenthalt in Augsburg (1504) seit 1508 wieder in Venedig ansässig war. Auch für Caradosso bringt das Buch noch eine kleine Nachlese; Federigo, der Sohn der Isabella, bewundert die Agraffe am Barett des Tebaldeo, die den Kampf des Hercules mit Antaeus zeigt — ein Werk des Caradosso — und möchte von dem gleichen Künstler eine Agraffe für seinen Hut — Laokoon in Relief — besitzen; Isabella muss leider wegen augenblicklicher Ebbe in der Casse dem Sohne die Bitte abschlagen. Sehr interessant ist ein Brief des Benedetto Capilupi an Isabella (7. Juli 1516), worin er mittheilt, dass die augenblicklich in Mantua weilenden Herzoginnen von Urbino durch Geldnoth gezwungen wären, »far rompere et battere alcuni pezi di argento fra quali erano dui bacilli con dui bronzi da mano molto belli de desegno et fogia antiqua designati per Raphael, hanno del oblongo sono dorati« etc. Sie würden sehr gerne diese Sachen gegen Gold oder prägbares Silber umtauschen, statt so schöne Kunstwerke (tanto bella opera) zu zerstören. Zwei Tage darauf benachrichtigte er Isabella, dass er Vorsorge getroffen habe, dass jene Kunstsachen ihm zur Ansicht vorgelegt würden; da dürften sie wohl gerettet worden sein. Sehr reich sind die Mittheilungen über die Zecca in Mantua. Von den urkundlichen Nachrichten über die einheimischen und fremden Waffenschmiede und Plattner hebe ich die Nachrichten über Anchise della Guaina von Bologna, der auch in Deutschland hochgeschätzt war und dann über den Augsburger Kolman hervor 1506, 1511, 1512, 1520, 1530. Die Mittheilungen hier ergeben, dass der Vorname Kolman's Laurentius war. Das von Stetten angegebene Geburtsdatum 1470 Kolman's dürfte sich darnach auf diesen und nicht auf Desiderius Kolman beziehen, wie W. Boeheim meint (vgl. Repertorium f. K. VIII, 1885, S. 193) und in Desiderius dürfte man wohl den Sohn des Laurentius sehen; in der letzten Zeit hat dann Gurlitt (Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des 16. Jahrhunderts. Dresden 1889, S. 93) neben anderen auch jene 1599 bezeichnete Prunkrüstung Christian II. im Dresdener historischen Museum dem Desiderius auf Grund stilistischer Merkzeichen zugewiesen; das geht chronologisch nicht an, selbst wenn man Desiderius als Vertreter einer zweiten Generation dieser Plattnerfamilie nimmt und sein Geburtsdatum auf ca. 1500 ansetzt. Die Nachrichten der Vertreter der Schnitz- und Einlegearbeit sind für das 15. Jahrhundert spärlich; 1425 erhält Magister Johannes de Trigulis Bezahlung »qui fecit sedilia chori ecclesiae scti Francisci«. Auch später bleiben die einheimischen Arbeiten selten im Vergleich zu dem, was von Florenz, Venedig, Reggio an Künstlern und Kunstwerken in diesen Techniken kam. Ueber Gemmenschneider und verwandte Künstler sind die Nachrichten wieder recht reichlich, für die Geschichte jener Kunstzweige müssen sie aber erst nutzbar gemacht werden — ich hebe hier nur einen Brief des

von Vasari hochgefeierten Valerio di Belli hervor. — Spärlich sind die Nachrichten über die Teppichweber, was aber doch begreiflich ist, da bereits W. Braghirolli die darauf bezüglichen Nachrichten mit grossem Fleiss gesammelt und veröffentlicht hat (Sulle Manifatture di Arazzi in Mantova 1879. Vgl. Repertorium f. K. II. 1879 S. 402 ff.).

Die Nachrichten über Architekten, Ingenieure und Mathematiker bringen trotz der früheren Veröffentlichungen auch noch für die gefeierten Namen manchen kleinen Nachtrag, so für Luca Fancelli, Luciano da Laurana, Giulio Pippi und den grossen Ingenieur Giovanni da Padova. Dann aber verdienen die reich fliessenden Quellen für die Architekturgeschichte Mantuas nach dem Tode des Giulio Romano volle Berücksichtigung. Sehr reich an neuen Nachrichten ist endlich der Band, welcher den Vertretern der Töpferei, Giesserei und der Marmorbildnerei gewidmet ist; in letzterer Abtheilung befinden sich auch die Nachrichten von Ankäufen von Antiken, soweit sie nicht von Bertolotti schon in dem Werke »Artisti in Relazione coi Gonzaga« Veröffentlichung gefunden haben. Die Majolicatechnik fand in Mantua schon Pflege seit der Mitte des 15. Jahrhunderts, was aber die reiche Einfuhr von Erzeugnissen der berühmten italienischen Fabriken nicht ausschloss. Auch der Metallguss war, schon wegen der militärischen Bedürfnisse, früh in Mantua heimisch, markgräfliche Giesshütten fehlten nicht. Von Marmorbildhauern treten die venezianischen Lombardi, besonders Tullio hervor und eine kleine Nachlese ergiebt sich auch noch für Alfonso Cittadella (W. Braghirolli, Alfonso Cittadella, Mantova 1878; vgl. Repertorium f. K. II, 1879, S. 381 ff.). Sehr interessante Nachrichten finden sich über Antikenkäufe. Man erfährt hier, dass 1528 (nach dem Sacco) in Rom grosse Noth an Antiken war, da Alles, was bewegliches Gut war, nach Neapel gesandt worden war; man lernt Tizian als Sachverständigen bei Ankäufen von Antiken kennen; bei Gelegenheit eines Verkaufsangebotes sendet Giac. Aloisi Cornari das Inventar sämmtlicher Antiken, die sich im Studio des Pietro Bembo damals noch befanden (1628) nach Mantua, das hier nun gleichfalls veröffentlicht wird. Doch nicht bloss diese reichen kunstgeschichtlichen Mittheilungen fesseln unser Interesse, eine Fülle eigentlichen biographischen Materials liegt hier geborgen, nicht bloss für die Künstler, sondern noch mehr für die edelsten Kunstfreunde der grossen Zeit, allen voran Isabella von Mantua; der umfassende Interessenkreis derselben, ihr geläuterter Geschmack, ihre jugendliche Empfänglichkeit für alles Schöne noch in höchsten Jahren lassen immer mehr diese Frau als die edelste unter den edlen Frauen ihrer Zeit erscheinen. In dem Buche Le Arti minori ist sie die wahre Heldin. *H. J.*

J. R. Rahn, Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. (Beilage zum »Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde«. Jahrgang 1890.)

Seit dem Jahre 1872 ist Rahn an der Arbeit, der Schweiz eine in Bezug auf wissenschaftliche Verarbeitung des Stoffes zum Mindesten mustergiltige Statistik seiner Kunstdenkmäler zu geben. Wiederholt ist an dieser Stelle bei Gelegenheit der Besprechung des Anzeigers auf sie hingewiesen worden. Früher

erschien sie als Bestandtheil des Anzeigers selbst, ohne Abbildungen im Text; vom Jahrgang 1888 an wurden dem Texte Abbildungen eingefügt und nun soll die Statistik regelmässig — früher nur in Ausnahmefällen — als besondere Beilage des Anzeigers erscheinen. Diese Aenderung in der Form der Veröffentlichung kann man nur willkommen heissen. Mag immerhin später eine Sonderausgabe der Statistik veranstaltet werden, man hätte schon von Anfang an die praktische Nutzbarkeit durch die jetzige Form der Veröffentlichung erheblich erleichtern können; schade, dass nicht auch die Paginirung der Beilage vom Anzeiger losgelöst wurde. Nicht minder willkommen sind die Abbildungen, welche uns den Text erläutern; die bescheidenen Mittel, welche zur Verfügung stehen, drängen zur bescheidensten Technik, aber da die meisten Vorlagen dafür auf jene Hand zurückführen, welche die Feder führt, so spielt bei der Auswahl der Zufall keine Rolle, und die Art der Ausführung hat vom Anfang an nur das Wesentliche im Auge. Es wird nicht leicht wieder der Fall eintreten, dass ein Forscher von der Bedeutung Rahn's so geschickt den Zeichenstift zu führen versteht (in anderem Falle steht uns der methodisch geschulte Forscher höher als der Zeichner-Architekt, wenn es die Leitung einer Kunststatistik gilt). Der Jahrgang des Anzeigers 1888 brachte Fortsetzung und Schluss der Statistik von Canton Neuenburg und den Beginn der Statistik des Cantons Schaffhausen, der Jahrgang 1889 Fortsetzung und Schluss von Canton Schaffhausen. Die Statistik der Cantone Schwyz (XIII) und Solothurn (XIV) ist zunächst für spätere Lieferungen verschoben worden, statt dessen brachte die Beilage zum Anzeiger von 1890 und zum ersten Heft von 1891 den Beginn der Statistik des Cantons Tessin (XV) von Airolo bis Chironico. Wir alle wissen, wie viel schon die Kunstgeschichte des Tessin Rahn zu danken hat, wie viel Denkmäler dieses an Denkmälern reichsten Landestheiles der Schweiz durch ihn der kunstgeschichtlichen Betrachtung überhaupt erschlossen wurden; ich erinnere nur an die auf den Tessin bezüglichen Abschnitte im Anzeiger 1873 und 1877, ganz besonders aber an die Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883 und an die Studien über die Malereien aus dem Renaissancezeitalter in der italienischen Schweiz, Repertorium XII. S. 1 ff., S. 115 ff. Jetzt aber gewinnt man erst die volle Uebersicht — nur Süd-Tirol kann an Fülle und Werth des Erhaltenen mit der italienischen Schweiz wetteifern. Man braucht nur das für Ascona oder Bellinzona Beigebrachte in Betracht zu ziehen. Die Behandlung des Denkmälerbestandes durch Rahn ist mustergiltig. Die Litteraturangaben erschöpfen gewiss Alles, was an Bedeutung für die einzelnen Denkmäler existirt. Die Beschreibung ist knapp, aber völlig ausreichend — bei den Bauwerken fehlt nirgends die Angabe der Orientirung und der Hauptmaasse. Bei der Zeitbestimmung wird kein urkundlicher Beleg übergangen, wo es der Stilkritik überlassen bleibt, das Urtheil zu fällen, zeigt sich der vielerfahrene Praktiker von beherzigenswerther Vorsicht. Als Muster sachlicher Beschreibung und Erläuterung — der überdiess an dieser Stelle noch besonders zahlreiche Abbildungen zu Hilfe kommen — hebe ich die von Bellizona mit ihren Castellen hervor. Die Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, die Rahn in überbescheidener Weise nur wie

Beiträge »zur Statistik« angesehen wissen will, wird nach ihrer Vollendung nicht bloss ein glänzendes Denkmal des Forschers, sondern auch des Patrioten Rahn bilden. *H. J.*

Architektur.

Antonio Averlino Filarete's Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici. Zum ersten Mal herausgegeben und bearbeitet von **Dr. Wolfgang von Oettingen.** (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, begründet von Rudolph Eitelberger, fortgesetzt von Albert Ilg.) N. F. III. Band. Wien, C. Gräser 1890. 8°, XII und 751. S.

Gaye hat durch seine Mittheilung von Textproben aus dem Tractat des Filarete (Carteggio, I, pg. 200—206) den Wunsch nach vollständiger Veröffentlichung desselben geweckt. Als dann durch Eitelberger das Unternehmen der »Quellenschriften« gegründet wurde, schien die Erfüllung solchen Wunsches auch in die Nähe gerückt. Doch vergiengen darüber noch Jahre. Als auf Betreiben des E. Müntz eine vollständige Abschrift des Tractats für die Ecole des Beaux-Arts ausgefertigt wurde, hoffte man auf eine Publication desselben durch Müntz oder einen anderen französischen Forscher, dann tauchte die Nachricht auf, der ausgezeichnete Vertreter baugeschichtlicher Forschung, R. Dohme, bereite eine Ausgabe vor, und in der That hatte man auch schon mit dem Druck der ersten Bogen begonnen — als auch da wieder die Sache stockte. Es war eben unmöglich, ohne hervorragende materielle Unterstützung einer wissenschaftlichen Körperschaft das umfangreiche Werk mit seinen Abbildungen in würdiger Weise zu publiciren. Nun nahm sich aber die Leitung der Neuen Folge der Quellenschriften der Sache an. Ein junger Gelehrter hatte auf eigene Faust an eine Ausgabe des Tractats gedacht: der Originaltext sollte mit philologischer Genauigkeit nach der autoritativsten Handschrift reproducirt und allen wichtigen Lesarten vervollständigt werden, eine deutsche Uebersetzung, ein reichhaltiger Commentar sollte sich dem Originaltext anschliessen. Das hätte wohl drei Bände gefordert. Die Leitung der Quellenschriften konnte bei der Ueberfülle an Material und bei der Beschränktheit der ihr zur Verfügung stehenden materiellen Mitteln den Wunsch des Forschers nicht dem ganzen Umfang nach erfüllen, aber nach gegenseitigen Zugeständnissen ist doch Filarete in einer Form an die Oeffentlichkeit getreten, mit der man sich zufrieden stellen kann. Von dem Bearbeiter forderte diese Form nicht bloss Entsagung, sondern auch eine starke Vermehrung der Arbeit. Es galt bald wegzulassen, bald zusammenzuziehen — doch aber auch der Forderung streng Rechnung zu tragen, dass nirgends ein bis dahin nicht vorgetragener Gedanke, ein Name oder eine Zahl auf diese Weise wegfalle. Im Wesentlichen wurde also durch Kürzungen und Weglassungen nur die unbeholfene, oft sehr schwülstige Rhetorik des Verfassers betroffen. Doch stellen knappe Angaben des Inhalts der weggelassenen Stellen den Gang des Originaltextes her. Alle sachlichen Erörterungen dagegen werden im Originaltext, von Uebersetzung begleitet, wiedergegeben, so dass die Forschung stets mit dem Original-

text selbst sich befassen kann. Da auch die Wiedergabe von Abbildungen sich auf eine geringe Zahl beschränken musste, so giebt auch hier wieder der Bearbeiter am Anfang eines jeden Buches die Beschreibung der im zu Grunde gelegten Text befindlichen Abbildungen. Die Handschrift, welche der Verfasser als Haupttext für seine Ausgabe benützte, ist der Cod. Magl. XVII. I. 30 (mit der Widmung an Piero dei Medici); im Ganzen weist der Herausgeber acht alte Handschriften nach, von welchen fünf dem 15. und drei dem 16. Jahrhundert angehören und wovon wiederum vier den italienischen Originaltext und vier die im Auftrag des Königs Mathias Corvinus von Antonio Bonfini von Ascoli hergestellte lateinische Uebersetzung enthalten. Ueber die kunstgeschichtliche Bedeutung des Tractats giebt sich der Herausgeber keiner Täuschung hin; die Kritik, welche er auf S. 37 ff. giebt, wird man Satz für Satz unterschreiben können. Was den Tractat populär machte, war, dass er der Bauphantasie des Durchschnittsmenschen entgegen kam und die Mitte nahm zwischen die von einem hohen Geist verkündeten Bauideale Alberti's und die von echter Künstler-Phantasie gezeugten Bau-Visionen des Verfassers der Hypnerotomachia. Es ist eine unanfechtbare Thatsache, über die letzten Ziele der italienischen Renaissancearchitekten orientiren in nur geringem Maasse die vorhandenen Denkmäler, man muss sich darüber bei den Theoretikern von Alberti bis Palladio Raths erholen. Wie viel Filarete Alberti schuldet, auch darüber erhalten wir vom Herausgeber genügende Rechenschaft, und auch darüber, wie sehr Filarete's Mittheilungen an Werth verlieren, wenn er einmal eigene Wege geht. Die Spuren Filarete's werden desshalb auch in der kunstgeschichtlichen Litteratur nicht so kräftige werden, wie sie Alberti durch sein Werk De re adificatoria geübt und in noch vermehrtem Maasse üben würde, wenn von diesem Werke eine Ausgabe zur Hand wäre, die neben dem auf Grund der vorhandenen Handschriften von seinen Druckfehlern gesäuberten Originaltext einen eingehenden Commentar und vollständige Uebersetzung brächte; aber Ueberschätzung und Unterschätzung Filarete's wird mindestens von jetzt an ausgeschlossen sein. Dass der Herausgeber trotz der geistigen Oedheit ganzer Strecken mit gleicher Energie die Arbeit vom Anfang bis zu Ende förderte, dass er mit Tact und Sorgfalt dem Leser über solche Strecken hinweghilft, dafür gebührt ihm ganz besonderer Dank. Ueber das Leben Filarete's hat der Herausgeber schon früher eingehend gehandelt und an jener Stelle auch eine eingehende Darlegung und Erläuterung des Inhalts des Tractats gegeben. (Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, gen. Filarete. Leipzig, E. A. Seemann 1888. Vgl. Repertorium f. K. XII. S. 217 ff.), so bildet in der Einleitung zum Tractat die Besprechung der Handschriften, ihr Verhältniss zu einander die Hauptsache. Die Anmerkungen beschränken sich auf nothwendige Erläuterungen besonders dunkler Stellen, in wichtigeren Fällen tritt dazu die Angabe der Quellen, aus welchen Filarete schöpfte oder die Berichtigung falscher Citate Filarete's. Wer einmal eine ähnliche Arbeit machte, ermisst leicht, welcher Aufwand an Zeit und geistiger Spannkraft in einem solchen Commentar steckt, der nicht bloss zu sklavischer Gefolgschaft auf den verworrensten Gedankenpfaden des Verfassers herausfordert, sondern auch zur

Durchstöberung von dessen Bibliothek und dessen nicht selten falsch notirten Mittheilungen von gelehrten Freunden zwingt. Alles in Allem kann man sagen: Was die kunstgeschichtliche Forschung dem Theoretiker Filarete noch zu thun schuldig war — und das war ziemlich viel — hat der Herausgeber gethan. Jetzt lässt sich genau überblicken, in welchem Verhältniss er zur Baupraxis und zu seinem grossen Vorbild Alberti stand, was er entlehnte und was er aus Eigenem bot, aber auch wie hoch oder phantastisch seine Absichten über dem, was er zu leisten berufen wurde, standen. Dabei kommt freilich heraus, was der Herausgeber als Ergebniss in wenige Zeilen zusammenfasst: sein Schaffen und Lehren charakterisirt sich als das »eines Mannes, der, vielseitig begabt, in mannigfacher Weise beschäftigt ist, aber nirgends im höchsten Sinn sich zur Geltung bringt.« Ein Genie war er nicht, aber ein Talent von Mittelmaass, dem die Phantastik nur manchmal den Gedankengang und den Geschmack in Unordnung brachte. Wir aber sind dem Herausgeber der Quellenschriften und dem Herausgeber des Filarete-Tractats im Besonderen dankbar, dass nun einmal die nicht kurzweilige Arbeit gründlich abgethan wurde, gründlich und so gediegen, dass der vorliegende Band zu den am sorgfältigsten gearbeiteten Bänden der Sammlung der Quellenschriften gerechnet werden muss. *H. J.*

Malerei.

Ivan Lermolieff: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden. Mit 41 Abbildungen. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1891. 8°.

Der Ton des Verfassers hat sich erfreulicher Weise in diesem zweiten Theil seiner kunstkritischen Studien wesentlich gemässigt, wohl in Folge des Umstandes, dass er hier Veranlassung hat, mehrmals einzugestehen, er habe sich bei manchen Bilderbestimmungen der ersten Auflage geirrt. Mit Rücksicht auf das grosse Publicum, das so gerne Propheten annimmt, ist die zugestandene Thatsache, dass die vielgepriesene Experimentalmethode nicht unfehlbar sei, ja ganz erwünscht: wobei nicht verschwiegen sein soll, dass Lermolieff vorsichtig genug gewesen ist, eine solche Unfehlbarkeit für seine Methode nicht zu beanspruchen; durchaus anzuerkennen aber ist der Freimuth, womit der Verfasser seine begangenen Fehler eingesteht und berichtigt. Dadurch bestätigt er nur die Annahme, dass es ihm thatsächlich um die Sache zu thun sei.

Im Folgenden soll nun, soweit es mir aufzufinden möglich war, das Neue, was diese Auflage gegenüber der ersten enthält, herausgehoben werden.

In der Münchner Pinakothek wird die Beweinung Christi (Nr. 1032) nicht mehr wie früher und wie vom neuen Katalog dem Basaiti zugesprochen, sondern für die Copie eines Vlamen erklärt. — Ebenso als vlämische Copie nach Moretto oder Moroni des hl. Hieronymus (1088), wobei früher unentschieden gelassen worden war, ob hier ein Original von Moroni oder eine Copie nach ihm vorliege, während der italienische Ursprung des Bildes jedenfalls nicht in Frage gestellt wurde. — Auch das Gesellschaftsstück unter Florigerio's Namen (1084) wird jetzt einem Niederländer gegeben, wie die Cesare da Sesto be-

nannte Madonna (1048). — Die hl. Sippe (1086) wird nun dem Gir. da S. Croce abgesprochen, ebenso wie es scheint dem Paolo Veronese die beiden früher ihm noch belassenen Bilder: das Frauenporträt (1135) und die hl. Familie (1137). — Das männliche Bildniss unter Capriolo (1119) wird nun wie im Katalog für eine Copie erklärt; so auch die Conti genannte Madonna (1044). Bei letzterem Bilde wäre übrigens die sonst so freigebig vertheilte Bezeichnung als »niederländisch« durchaus am Platz gewesen. — Für die dem Leandro da Ponte gegebene Madonna mit Heiligen (1151) wird mit Nachdruck der alte Name Giacomo Bassano zurückverlangt. — Der kleine Faun (1094), den Lermolieff früher mit Entschiedenheit dem Lotto zuschrieb, wird jetzt dem Galeriekatalog entsprechend als Correggio anerkannt. — Die Madonna mit Heiligen und einem Donator (1096) wird nicht mehr der Schule Correggio's im Allgemeinen, sondern mit Bestimmtheit dem Anselmi zugeschrieben; die Filippino benannte Beweinung Christi (1009), wie mir scheint mit Recht, dem Raffaellino del Garbo. — Die beiden Predellenbilder mit der Taufe und der Auferstehung (1037, 1038) gelten ihm nun nicht mehr als Spagna, sondern mit dem Katalog als Perugino. — Das Exemplar der Madonna della Tenda (1051) wird für Giulio Romano erklärt, dieser Name aber für den sogenannten Altoviti (1052) nicht angenommen.

In der Dresdener Galerie wird jetzt bei der Madonna mit Heiligen (Nr. 54), die Lermolieff ehemals dem Bartolommeo Veneziano gab, der italienische Ursprung in Zweifel gezogen; dagegen wird nun diesem wenig charaktervollen Künstler nach Frizzoni's Vorgang die räthselhafte d. h. auch nicht sonderlich charaktervolle Salome (292) zugeschrieben, die doch mehr aus der Richtung Boltraffio's hervorgegangen zu sein scheint. — Eine andere wenig verständliche Taufe ist die der feinen, aber in den Farben aussergewöhnlich blassen und kühlen Madonna (295), die in den alten Katalogen dem Vincenzo Tamagni da S. Gimignano gegeben wurde, auf Lotto. — Das von Bode als A. Mor bestimmte männliche Bildniss (267) wird jetzt nicht mehr wie früher für einen Moroni, sondern für ein Originalwerk der niederländischen Schule gehalten. — Die Kreuztragung Sebastiano's del Piombo (102) wie die hl. Conversation Lotto's (195) werden als Copien bezeichnet, wogegen nicht wohl zu protestiren ist. — Für die kleine Verkündigung aus der Schule des Fra Angelico (7) wird mit Entschiedenheit der Name Gozzoli genannt, die Madonna mit Heiligen nicht der Schule des Raffaellino de' Capponi, sondern der des Raffellino del Garbo di Bartolommeo zugewiesen; endlich werden die Pilasterdecorationen (36, 37) nicht als Werke Signorelli's, sondern nur als solche seiner Werkstatt bezeichnet. — Die kleine unter Lionardo's Namen angekaufte Madonna (13), die in der ersten Auflage als eine niederländische Copie nach Credi galt, wird jetzt als eine solche nach Verrocchio angegeben, wovon weiter unten.

Ueber Bilder an anderen Orten werden die folgenden Bemerkungen gemacht. Im Wiener Belvedere: der Ritter, der einen mit Weinlaub bekränzten jungen Mann an der Schulter packt, angeblich Giorgione, von Cariani. — Städel'sches Institut: das weibliche Bildniss, genannt Sebastiano del Piombo, von Sodoma. Diese Zuschreibung würde vielleicht verständlicher

sein, wenn sie mit dem Hinweis auf bestimmte Bilder Sodoma's begründet würde, während die hier gegebene Verweisung auf Lieblingsformen des Meisters bei einem Bildniss doch zu wenig Anhaltspunkte bietet. — Die hl. Katharina daselbst, angeblich Cesare da Sesto, wird dem Bartolommeo Veneziano gegeben. — Der neuerworbene Münchner Lionardo wird ohne Grund für eine vlämische Copie und zwar nach Verrocchio erklärt; auch die unter Solario's Namen gehenden Bilder in Oldenburg und Lützschena, die Lermolieff früher für echt hielt, gelten ihm jetzt als niederländische Copien. — Für die grossen Donatorenbilder bei Kestner in Hannover wird der Name Cossa's nicht belassen.

In der Londoner Nationalgalerie wird die Madonna Nr. 586 dem Fra Filippo genommen und einem Nachahmer gegeben, was ganz zu unterschreiben ist. Auch die Catena's daselbst, Nr. 694, 1160 und namentlich die majestätvolle Anbetung der Madonna durch einen Ritter (234), dort bloss als Schule Bellini's bestimmt, kommen zu ihrem Rechte. — Die Figur der Mässigung in der Londoner Akademie, Giorgione genannt, Copie nach Palma. — Im Louvre wird die Fra Filippo genannte Geburt Christi (Nr. 220) als aus der Schule Baldovinetti's stammend bezeichnet; Dr. Ullmann gab sie dagegen kürzlich dem Fra Diamante. — Befremdlich wirkt die Benennung des Frauenbildnisses Nr. 522 als Bartolommeo Veneziano, gegen den die warmbraune Modellirung des Fleisches zu sprechen scheint. — Sehr glücklich dünkt mich die Zurückführung des grossartigen, Signorelli genannten Fragments mit den vier stehenden Männern auf Ercole Roberti. — Das schöne und berühmte Concert daselbst hätte ich aber lieber nicht wieder unter den Hauptwerken Giorgione's aufgeführt gefunden; wenn man die zu S. 376 abgebildete Malcolm'sche Zeichnung richtig als Domenico Campagnola bestimmt, so sollte man auch nicht zaudern, den Namen dieses Künstlers mit jenem farbentiefen Gemälde in Verbindung zu bringen, das alle aus den Zeichnungen bekannten Merkmale seiner Kunstweise enthält. — Die Nachricht, dass die Moretto genannte Figur des Glaubens in der Eremitage möglicher Weise von Giorgione sei, dürfte mit grosser Vorsicht aufzunehmen sein; ebenso wie der angebliche Giorgione in Palazzo Borghese hier besser nicht mit reproducirt worden wäre.

Italien. Das Stefano da Ferrara genannte majestätische Altarbild der Brera ist nun auch hier als Ercole Roberti anerkannt. Aus der Borromei'schen Sammlung werden mehrere Bilder publicirt. — Bei Poldi wird der fälschlich als Carpaccio bezeichnete Simson mit Delila als Michele da Verona bestimmt; die Pietà unter Botticelli's Namen als eine Copie nach dem Münchner Bilde. Die Lionardo genannte Madonna in Vaprio ein Sodoma. — Der kreuztragende Christus in Turin nicht Oggionno, sondern Giovan Pietrino. — In Neapel der Schlaf des Christkindes nicht von Correggio, sondern von Anselmi.

Von Zeichnungen werden angeführt: in der Albertina der Lionardo genannte Christuskopf (Br. 90), als Sodoma; ebendort ein Raphael genanntes männliches Portrait gleichfalls als Sodoma. — Der Jünglingskopf mit langem Haar und spitzer Kappe, bei Herrn Habich in Kassel, wird als Barbari zu S. 259 abgebildet, erinnert aber mehr an Melozzo; der andere Jünglingskopf daselbst, in Röthel, wird gleichfalls Barbari gegeben, dürfte aber eher von

Bartolommeo Veneziano sein. — Im Britischen Museum wird der Timoteo Viti genannte Jünglingskopf, angeblich von Raphael (Br. 94), Sodoma gegeben. Ebenso eine Lionardo benannte Zeichnung in Chatsworth (Br. 51); eine andere dortige Zeichnung, das Martyrium eines Heiligen, wird zu S. 292 als Giorgione abgebildet, ohne dass das überzeugend wäre, da die Stellungen der Figuren zu gespreizt, zu wenig natürlich sind. — In Windsor eine Röthelzeichnung Cesare's da Sesto zur Hand des Schergen auf der Salome des Belvedere (Br. 242), dort fälschlich Lionardo genannt. — Der vortreffliche Männerkopf bei Malcolm (abgeb. zu S. 254) wird, wie mir scheint, durchaus irriger Weise für eine Studie zu Antonello's Condottiere des Louvre gehalten und somit diesem Meister gegeben; er scheint viel mehr Verwandtschaft mit Buonsignori zu haben. — Die Händestudie unter Raphael (Br. 19) in Oxford wird der Schule Holbein's zugewiesen. — Im Louvre erscheint die Judith (Reiset 436) als Ercole Grandi; in Lille werden die Giacomo Francia genannten kleinen Zeichnungen einem Schüler Grandi's gegeben. — Die Lionardo genannte Madonna mit der Katze in den Uffizien (Br. 448) von Sodoma; die angeblichen Giorgione's daselbst von Domenico Campagnola. — In der Ambrosiana die Giorgione genannte hl. Familie mit dem kleinen Johannes und Tobias mit dem Engel von Bonifacio I.

Im Dresdener Kupferstichcabinet werden nun mit Recht sämmtliche Raphael benannte Zeichnungen diesem genommen, während in der früheren Auflage mehrere noch als echt bestehen blieben. Dass die schöne Tellerverzierung von Pierin del Vaga sein soll, wirkt freilich befremdend, da sie nichts von dem ihm eigenthümlichen weichen Fluss an sich hat. — Das Pollajuolo genannte Gewühl von Männern wird jetzt mit Bestimmtheit Genga gegeben, während der Autor früher unbestimmt gelassen war. — Die Federzeichnung mit den zwei Putten, unter Correggio, scheint Gaud. Ferrari zu sein. — Die grosse Tizian genannte Landschaft wird nun mit Recht dem Domenico Campagnola gegeben, wie das auch mit den unter Tizian's Namen gehenden Blättern im Louvre, bei Bonnat, mit dem ländlichen Concert bei Malcolm (Br. 191) und der Raphael benannten Landschaft der Albertina (Br. 197) geschieht. Dann hätte aber folgerichtig auch die Landschaft mit dem hl. Hieronymus im Britischen Museum zu S. 378 nicht als Tizian reproducirt werden dürfen, da sie gleich den vorgenannten entschieden Campagnola angehört. — In Bezug auf die zu S. 350 abgebildete Silberstiftstudie zu der Credi'schen Madonna in Dresden kann ich Lermolieff durchaus nicht folgen, wenn er sie jetzt auf einmal dem Verrocchio zuweist. Den abgebildeten Engelskopf der Uffizien, wohl auch die Kinderstudie im Louvre halte auch ich für Verrocchio's, keineswegs aber den Frauenkopf bei Malcolm. Die Dresdener Studie nun unterscheidet sich sowohl durch die grössere Weichheit des Ausdruckes wie in der mehr dem Körper folgenden Strichführung von der Florentiner Zeichnung.

Grössere Excurse sind den folgenden Künstlern neu gewidmet, zum Theil mit zahlreichen sehr dankenswerthen Abbildungen: Basaiti S. 19, Cariani 28, Tizian, Jugendwerke 76, Anm. 1, Moroni, Kirchenbilder 87, Anm. 1, Michele da Verona 91, Ercole Roberti, wohl durch Jacopo, weniger direct

durch Giovanni Bellini beeinflusst, 178 Anm. 2, seine Zeichnungen 183 Anm., Correggio, frühe Werke, darunter neu der Abschied Christi von seiner Mutter bei Mr. Benson in London und die hl. Familie mit Elisabeth und Johannes bei Herrn Benigno Crespi in Mailand, 196; seine Zeichnungen 220 und 369, Bartolommeo Veneziano 220, Antonello 235, Jacopo de' Barbari 255, Giorgione 270, seine Zeichnungen 292, Bevilacqua 334, Verrocchio's Zeichnungen 349, Dom. Campagnolas 372.

Zum Schluss sei noch bemerkt, dass die Angabe der 1. Auflage, der dem Pellegrino da S. Daniele zugeschriebene Stich »Triumph der Selene« möge wohl einem eminenten ferraresischen Künstler angehören, nunmehr dahin ergänzt wird, dass die Zeichnung zu diesem Stich von einem dem Ercole Roberti nahestehenden Künstler herzurühren scheine. — Auf dem Melzi'schen Frauenbildniss des Bartolommeo Veneziano dürfte die Bezeichnung: Sfoza de la Ebra nicht als Tracht der Ebra, sondern als Tracht der Ebräerin zu deuten sein. Der Gesichtstypus spricht zu Gunsten einer solchen Erklärung.

W. v. Seidlitz.

Der Bilderkreis zum Welschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. Nach den vorhandenen Handschriften untersucht und beschrieben von **Ad. v. Oechelhauser.** Mit 8 Tafeln. Heidelberg, Verlag von Gustav Koester, 1890. 4°.

Die Filiation spielt bei Untersuchung einer bestimmten Handschriftengruppe nicht bloss philologisch eine bedeutsame Rolle; auch der Kunsthistoriker gewinnt aus ihrer Erkenntniss ein gutes Stück Einsicht in die Bedingungen und Verhältnisse künstlerischer Production im Mittelalter. Es ergiebt sich, dass die Feststellung, Entwicklung und Verkümmerung eines bestimmten Bilderkreises an die Verhältnisse jener Filiation geknüpft sind. Bis zu einem bestimmten Grade ist dies schon bei den biblischen und liturgischen Handschriften der Fall, am deutlichsten tritt uns dies aber doch bei den profanen oder mindestens nicht officiell kirchlichen Handschriften entgegen. Wir haben demnächst eine Arbeit zu erwarten, welche dies für die frühmittelalterlichen Prudentiushandschriften nachweisen wird; ich bin überzeugt, dass dies sich auch bei den frühmittelalterlichen Aratus-Handschriften bewähren wird. Hier und dort wird man bis zu antiken Handschriften-Typen gelangen, mögen auch einzelne Zwischenglieder verloren gegangen sein. Litterarischen Erzeugnissen des Mittelalters gegenüber stellt sich die Sache noch einfacher, aber auch eindringlicher. Bei Gelegenheit der Anzeige der Veröffentlichung der Bilder der Manesse-Liederhandschrift durch H. Kraus habe ich darauf hingewiesen, wie sich das festgestellte textliche Verhältniss der Weingartner-Handschrift zur Manesse-Handschrift auf dem Gebiet der Illustration wiederholt (Litter. Centralblatt, 1888, Nr. 26) und Karl Lamprecht hat in seiner eingehenden Besprechung von Ad. v. Oechelhauser's Miniaturen der Universitätsbibliothek zu Heidelberg (Westdeutsche Zeitschrift, VII, 1888, S. 73 ff.) auf ein solches Verhältniss bei den Illustrationen des Rolandsliedes mit aller Entschiedenheit hingewiesen. So kommt denn die vorliegende Arbeit, die es unternimmt, den Bilderkreis eines bestimmten Werkes einmal möglichst erschöpfend durch die erhaltenen

Handschriften desselben zu verfolgen., sehr gelegen. Der Gegenstand der Untersuchung ist sehr glücklich gewählt; ein sehr populäres Buch, das durch drei Jahrhunderte seine Anziehungskraft bewährt hat. So kann denn auch der Verfasser zehn Bilderhandschriften seiner Arbeit zu Grunde legen, von welchen die Heidelberger Pergamenthandschrift (A) dem verlorenen Original am nächsten steht. An A schliessen sich dann am nächsten die in der Bibliothek zu Gotha (G) und die zu Dresden — nicht etwa der Zeit nach, sondern eben was das Familienverhältniss betrifft. Als Glieder einer zweiten Familie weist der Verfasser die aus Ulm stammende Handschrift in München (wahrscheinlich gegen 1408) und die Wolfenbütteler nach; auch zwischen den übrigen Handschriften sind nähere Beziehungen unter einander erkennbar, ohne dass — wahrscheinlich in Folge zahlreicher verloren gegangener Zwischenglieder — das Verwandtschaftsverhältniss in eine bestimmtere Formel gefasst werden könnte. Das Ergebniss der Untersuchung, welche Bild um Bild in den verschiedenen Handschriften vornimmt, geht dahin, dass der Bilderkreis aller Handschriften auf ein gemeinsames Vorbild mehr oder minder unmittelbar zurückzuführen sei, dass die Auswahl und die Reihenfolge der Bilder in allen Handschriften dieselbe und dass die Uebereinstimmung der Bilder in den verschiedenen Handschriften nicht nur in der allgemeinen Anordnung der Figuren und Gegenstände, sondern selbst in den Einzelheiten nachweisbar sei; es ist dann nicht unwesentlich, dass auch die Beischriften und Schriftzettel der Bilder in allen Handschriften gleichlautend sind. Es liegt auf der Hand, dass an eine directe Benutzung einer und derselben Vorlage — der Original-Handschrift — für sämmtliche Handschriften nicht zu denken ist, ja es kann von dem vorhandenen Bestand nicht eine einzige Handschrift als die unmittelbare Copie des Originals bezeichnet werden. Eine graphische Darstellung des Verhältnisses der vorhandenen Handschriften zu einander würde auf eine erhebliche Anzahl verlorener Zwischenglieder weisen müssen. Auf den äusseren Zusammenhang engerer Gruppen weisen manchmal Text und Bilderausstattung nicht allein hin; wenn z. B. in der Erbacher Handschrift, die vom Verfasser mit überzeugenden Gründen als im Auftrag des Bischofs von Trier Cuno von Falkenstein (1362—1388) entstanden nachgewiesen wird, das Datum 1248 gefunden wird, und wenn das gleiche Datum in der Hamilton-Handschrift, die Ende des 14. Jahrhunderts entstand, erscheint, so liegt der Schluss nahe, dass beide Handschriften das Datum ihrer Vorlage oder einer jüngeren Copie dieser Vorlage wiederholten, und das Gleiche gilt von der Wolfenbütteler und Ulmer, die beide das Datum 1408 aufweisen. So ist für die Heidelberger Pergamenthandschrift auch dies ein Beleg für ihr nahes Verhältniss zum Original, dass sie das Datum 1215/16 zeigt, welches zugleich das Datum der Entstehung der Dichtung ist, sich also gewiss in der ersten illustrirten Niederschrift, beziehungsweise der Originalhandschrift fand. Auch die Schlüsse, welche der Verfasser von den vorhandenen Abschriften auf die Originalhandschrift macht, wird man nur billigen können; darnach waren die Bilder in der Originalhandschrift Randzeichnungen in der Art der Illustrationen der Handschrift A, von denen sie auch im Stile nicht wesentlich abgewichen sein

werden. Der Verfasser nimmt als Entstehungszeit von A die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts an; ich denke mir, man wird dies Datum recht nahe zur Mitte des 13. Jahrhunderts herabsetzen können, ohne den Thatsachen Gewalt anzuthun, auch wenn man den Einfluss des Originals auf den Copisten, selbst in Bezug auf Stil, sehr hoch anschlägt. Im Uebrigen sei hier bemerkt, dass Zeit und Ort die Illustratoren der Handschriften stets ausgiebig beeinflussten, dass sie sich in Stil und Einzelheiten der Ausgestaltung des Stoffes die volle Freiheit gegenüber der Vorlage wahrten. Der Erfinder des Bilderkreises war ganz sicher ein Laienkünstler und aller Wahrscheinlichkeit hieng er ebenso wie die Illustratoren der übrigen Handschriften mit einer Werkstätte zusammen, die gewerbsmässig die Abschrift und künstlerische Ausstattung populärer Bücher betrieb. Nicht Dilettantismus, sondern Handwerk ist der Charakter der Illustrationen aller dieser Abschriften. Das erscheint mir auch der Heidelberger Pergamenthandschrift gegenüber der Fall zu sein, bei welcher der Verfasser die nicht ungeübte Hand eines kunstfrohen Dilettanten erkennen möchte. Am Schlusse weist der Verfasser auf die litterargeschichtliche Bedeutung solcher vergleichenden Bilderstudien hin; die Vortheile, welche die Textkritik daraus ziehen kann, sind nicht gering anzuschlagen, noch höher aber die Behelfe, welche die Stilkritik für die Datirung der Handschriften bietet. Wenn z. B. H. Rückert die Erbacher Handschrift wegen des darin vorkommenden Datums 1248 als die älteste des welschen Gastes nahm, so wäre der Kenner der Kunstentwicklung des Mittelalters in diese Falle, welche das Datum stellte, sicherlich nicht gegangen. Die Erfolge, welche die Forschung auf dem Gebiete der Buchmalerei in den letzten Jahren zu verzeichnen hatte, sind vielleicht das beste Mittel, Philologie und Geschichte von dem Werthe der Kunstgeschichte als Hilfsdisciplin zu überzeugen. So sorgsam und scharfsinnig geführte Untersuchungen wie die vorliegende werden den Sieg einer solchen Ueberzeugung sicherlich beschleunigen. *H. J.*

Henry Thode: Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrhundert in ihrer Entwicklung bis auf Dürer. Frankfurt a. M., Heinrich Keller, 1891.

Bevor hier die einzelnen Ergebnisse des Buches angeführt und beleuchtet werden, sei ausgesprochen, dass das Ganze unsere Kenntniss der bisher zu wenig beachteten älteren Nürnberger Malerschule wesentlich fördert und zugleich durch die Selbständigkeit der Forschung wie die Sorgfalt und Lebendigkeit der Darstellung der deutschen Wissenschaft durchaus zur Ehre gereicht. Ohne Hypothesen konnte es freilich auf diesem so wenig Anhaltspunkte bietenden Felde nicht abgehen; ohne die hiefür erforderliche Kühnheit hätte aber auch die Darstellung nicht über ein dürres und lückenhaftes Knochengerüst, das wenig genützt hätte, hinauskommen können. So aber tritt dem Leser eine nicht bloss anschauliche, sondern auch in ihrem wesentlichen Zusammenhang überzeugende Schilderung unter die Augen.

Von der Kunst des 14. Jahrhunderts in Nürnberg, die überhaupt erst mit der Mitte dieses Jahrhunderts beginnt, ist nicht viel Anderes zu berichten, als dass sie von der Zeit der Wandmalerei zu der der Tafelmalerei hinüberleitet.

Den eigentlichen Inhalt des Buches bildet das 15. Jahrhundert, das sich nach seinen beiden Hälften gliedert.

Und auch in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts scheint sich erst seit dem dritten Jahrzehnt das künstlerische Leben kräftiger zu regen. Der Meister des Imhoff'schen Altars ist es, der durch die Verbindung des überlieferten architektonischen Stils mit schärferer Naturbeobachtung einen Wendepunkt anzeigt. Thode gelangt auf Grund sorgfältiger stilistischer Untersuchung zu dem Ergebniss, dass eher noch als der von Einigen mit Nic. Wurmser identificirte »Meister von Wittingau« der »Meister der Przibram'schen hl. Familie«, jedenfalls also ein Maler, der gleich jenem durch die Prager Schule bestimmt war, dessen Lehrer gewesen sein wird. Eine Beeinflussung durch Italien, insbesondere durch Gentile da Fabriano, bleibt dabei nicht ausgeschlossen. Auch wird die Vermuthung aufgestellt, dass er daneben Bildhauer gewesen sei und zwar als Schüler des Meisters, der den Schönen Brunnen geschaffen. Die Annahme, dass er mit einem zwischen 1423 und 1430 erwähnten (jüngeren) Meister Berthold identisch sei, der damals der hervorragendste Maler des Orts gewesen zu sein scheint, ist freilich kühn: es hätte eben so gut bei der alten Benennung als eines Unbekannten bleiben können.

Als sein einziger bedeutenderer Nachfolger im zweiten Viertel des Jahrhunderts wird der Meister des Wolfgangsaltares angeführt.

An Lebendigkeit gewinnt die Darstellung bei dem nun folgenden Meister des Tucher'schen Altars. Hier wird in mustergültiger, aus begeisterungsvoller Vertiefung hervorgehender Weise der Charakter des Künstlers nicht bloss, sondern der des ganzen Mannes aus seinen Schöpfungen heraus entwickelt und aufgebaut. Die Sympathie mit dieser gährenden und ungestüm ringenden künstlerischen Kraft, die sich in mächtigen Gestalten mit heissem brennendem Blick und wie krampfhaft im ersten Anlauf zurückgehaltenen Bewegungen äussert, theilt sich dem Leser mit. Der Meister, dessen Name nach einer bezeichneten Kreuzigung von 1449 im Wiener Belvedere als D. Pfenning bestimmt wird, während urkundliche Erwähnungen fehlen, erscheint als ein Schüler des Meisters des Imhof'schen Altars, jedoch als einer, der bereits die Individualitäten schärfer nach Charakter und Lebensalter unterscheidet und hierin eine der gleichzeitigen niederländischen Kunst analoge Entwicklung bekundet, wenn es auch nicht wohl glaublich erscheint, dass er — wie Thode anzunehmen geneigt ist — einen directen Einfluss von dorther erfahren habe. Die Thätigkeit dieses Künstlers, der sich als der gewaltigste aus der ganzen Epoche darstellt, wird hier in die vierziger Jahre hinaufgerückt, während früher dafür die Zeit um 1430 angenommen wurde.

Als Nachahmer Pfenning's werden erwähnt: der Meister des Altars in der Reglerkirche zu Erfurt, ein Mann, der Pfenning an Leidenschaftlichkeit noch zu übertreffen suchte, übrigens auch einige Tafeln des Wolgemut'schen Altars in Zwickau von 1479 ausgeführt hat, wo sich in der Ueberlieferung der Name H. Heflein oder Hoflein für ihn erhalten zu haben scheint; der Meister des ungewöhnlich edlen Breslauer Barbara-Altars von 1447 und der Meister der Kreuzigung in der Münchener Frauenkirche.

Stehen schon die letztgenannten Künstler unter niederländischem Einfluss, so ist das bei allen, die der zweiten Hälfte des Jahrhunderts angehören, erst recht der Fall. Mit Recht hebt Thode hervor, dass es nicht angehe, wie bisher alles, was in dieser zweiten Periode in Nürnberg geschaffen worden ist, einfach Wolgemut in die Schuhe zu schieben. Seinen Forschungen haben wir eine ungemeine Klärung dieser Fragen zu verdanken, die, wenn auch noch nicht für alle Einzelheiten, so doch für die wesentlichen Punkte als eine völlig ausreichende betrachtet werden kann.

Vorerst ist es nöthig, innerhalb dieser Zeit zwischen einer älteren und einer jüngeren Generation zu unterscheiden. Von jener gehen freilich Valentin Wolgemut und Hans Beurlein, von dieser Sebald Baumhauer bei Thode leer aus. Doch kommt es ja nicht so sehr darauf an, für bestimmte Namen die mit ihnen zu verbindenden Werke zu finden, als unter diesen Werken die Hauptgruppen festzustellen. Die Individualitäten sind dann umrissen, einerlei ob mit einem Namen belegt oder nicht.

Als den Hauptvertreter der älteren Generation stellt Thode den Hans Pleydenwurff hin (erwähnt seit 1451, † 1472), dessen Wittwe Michael Wolgemut heirathete. Ihm wird hier die Wolgemut genannte grosse Kreuzigung der Münchener Pinakothek (Nr. 233) zugeschrieben. Wenn aber dieses Bild an die Spitze des dem Meister gewidmeten Abschnitts gestellt wird, so erscheint es fast, als sei diese Zuschreibung auf Grund der doch von Thode selbst als problematisch zugegebenen Bezeichnung erfolgt, die sich auf dem Turban eines der Dargestellten befinden soll und als J. P. gedeutet wird. Das ist aber nicht der Fall. Denn den eigentlichen Ausgangspunkt bildet ganz richtig der Altar, den Pleydenwurff im Jahre 1462 für Breslau geliefert hat (wie hier überzeugend nachgewiesen wird), und von dem sich Theile, wie z. B. die auf Taf. 17 abgebildete Kreuzabnahme, zum Glück noch erhalten haben. Danach ist es durchaus einleuchtend, dass er für alle späteren Maler, den schwächeren und kälteren Wolgemut einbegriffen, das Vorbild abgegeben habe, seinerseits aber wiederum in einem gewissen Zusammenhang noch mit Pfenning stehe. Ob freilich die Schönborn'sche Kreuzigung im Germanischen Museum, sowie die übrigen Werke derselben Hand (s. S. 108 fg.) hierher gehören, erscheint fraglich, wie denn auch Thode nicht ohne Zagen seine Behauptung vorbringt. Der Landauer'sche Altar dürfte aber sicher nicht hierher gehören. Dagegen zeigt der Auszug der Apostel in München (Taf. 30) manche Verwandtschaft mit dem Meister.

Als Zeitgenosse Pleydenwurff's wird noch der Meister des Löffelholz'schen Altars von 1453 angeführt, bei dem aber von dem behaupteten niederländischen Einflusse wenig wahrzunehmen ist.

Um von Wolgemut's künstlerischer Persönlichkeit ein Bild zu gewinnen, schlägt Thode den ganz richtigen Weg ein, dass er die Merkmale feststellt, die sich sowohl auf seinem frühen gesicherten Zwickauer Altar von 1479 wie auf der Staffel des Schwabacher Altars von 1506, also seinem spätesten nachgewiesenen Werk, finden. Das Ergebniss ist freilich, dass der Meister sich in dieser langen Zeit kaum weiter entwickelt hat, dass er seine Kunst im Wesentlichen von

Hans Pleydenwurff überkommen hat, ohne jedoch diesen in der Empfindung auch nur annähernd zu erreichen; dass ihm ein ausgesprochener Sinn für die Realität wohl innewohnt, so dass er dort, wo er sich unmittelbar an die Natur halten kann, entschieden an Kraft gewinnt, aber im Uebrigen doch ein trivialer handfester Geselle bleibt, der durch die »Kunst seiner Regie« den Bedürfnissen der Menge zu genügen weiss, aber nur wenig Seelengehalt in seine Gestalten zu legen vermag. »Er ist nur einer von den Vielen, die zu allen Zeiten aufgetaucht sind und stets einen verderblichen Einfluss auf den Geschmack ihrer Zeitgenossen gewonnen haben, weil der Geist der Lüge, nicht der Geist der Wahrheit aus ihnen sprach. Geschickt die Errungenschaften grosser Vorgänger verwerthend, deren herbe Strenge zu gefälliger Trivialität herabmildernd, haben sie es immer verstanden, dem Geschmack des nur oberflächlich gebildeten und trägen grossen Publicums zu entsprechen und recht eigentlich demselben sich dienstbar gemacht. Der Philister hasst tiefe seelische Erregung, Anspannung seiner geistigen Kräfte; er hasst das Starke, Unerbittliche, weil es ihm absolut unverständlich ist, dagegen fühlt er sich mächtig von Allem angezogen, was ihm gestattet, sich einem unklaren, die seelische und geistige Kraft benebelnden Gefühlsrausche hinzugeben. Dieses bringt ihm nun der Philister-Künstler, der ihm zu gleicher Zeit durch Entfaltung eines grossen Apparates technischer Mittel imponirt: das ist etwas Handgreifliches, Verständliches, was das oberflächliche Publicum zu bewundern im Stande ist« (S. 132 fg.)

Auf Grund dieser Erkenntniss des Künstlers stellt es sich nun heraus, dass gerade eine Anzahl der bei ihm bestellten Hauptwerke von ganz anderen und zwar wiederum unter sich verschiedenen Händen ausgeführt worden ist, darunter namentlich der Peringsdörfer'sche Altar. Wolgemut selbst aber werden der Hofer, der Hersbrucker, der von Einflüssen Schongauer's zeugende Kreuzaltar belassen, so wie ihm ein bisher nicht berücksichtigter Altar in Crailsheim, der noch vor den Zwickauer versetzt wird, und eine ganze Reihe von Bildern in der Lorenzkirche zugeschrieben werden. In Bezug auf seinen Entwicklungsgang wird die Vermuthung ausgesprochen, dass er, dessen Name zuerst 1473 auftaucht, ein Mitschüler des Ulmers Schülein bei Hans Pleydenwurff gewesen und dabei von Schülein mit beeinflusst worden sei. Als unbestrittener Leiter und Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Nürnberg im letzten Viertel des Jahrhunderts wird er übrigens anerkannt. Von seiner Betheiligung an den grossen Holzschnittwerken jener Zeit wird sogleich die Rede sein.

Als Verfertiger des Peringsdörfer'schen Altars tritt hier, wie gesagt, nicht Wolgemut, der wohl den Auftrag dazu übernommen, sondern ein anderer, bedeutenderer Meister auf, der besser als Wolgemut die neuen Darstellungsformen beherrscht, daher freier sein eigenes Wesen zur Geltung bringen kann; ein Mann von zarter Innigkeit des Empfindens, harmloser Kindlichkeit und dabei tiefem Ernst; offenbar ein Schüler Hans Pleydenwurff's, mehr noch vielleicht des Meisters des Löffelholz'schen Altars, der aber mit Wolgemut nur Weniges gemein hat. Wer ist dieser Meister, der in der zweiten Hälfte des

Jahrhunderts in seiner Art eine ebenso bezeichnende Rolle spielt, wie Pfenning in der ersten?

Thode gibt zur Antwort: Wilhelm, der Sohn des Hans Pleydenwurff. Zu diesem Ergebniss aber gelangt er durch eine eingehende Untersuchung des Antheils, den einerseits Wolgemut, andererseits Wilhelm Pleydenwurff an der Illustrirung der Schedel'schen Weltchronik, die in ihrem Schlusssatz die Namen der beiden Künstler enthält, und weiterhin des Schatzbehalters gehabt haben. Ein bestimmter Theil dieser Holzschnitte, gerade die zweifellos besseren umfassend, erinnert ihn an die Bilder des Peringsdörfer'schen Altars; mit der schon vorhin festgestellten Kunstweise Wolgemut's aber stimmen nur die schwächeren dieser Holzschnitte, also der übrig bleibende Theil. Somit ergibt sich, dass die ersteren und daher auch der Peringsdörfer'sche Altar Wilhelm Pleydenwurff angehören müssen. — Wenn hierin Thode im Allgemeinen vollkommen beizustimmen ist, so wäre im Einzelnen nur zu bemerken, dass in der Weltchronik auch die Patriarchen und die Sibyllen von Pleydenwurff und nicht von Wolgemut zu sein scheinen, sowie überhaupt so gut wie alle Halbfiguren; weiterhin das Titelblatt, das Weltsystem (V verso), M. Curtius (LXX), und die Geschichte Jesu (XCIV verso, XCV verso); als Wolgemut's Antheil aber wären weiterhin anzusprechen die Martyrien Petri und Pauli (CIV verso), den Simon Magus (gegen den Schluss), die tiburtinische Sibylle (XCIII verso), letztere entgegen Thode's Zuschreibung. Bei dem Tanz der Skelette (CCLXIII) scheint mir die Entscheidung schwierig, da die Grossartigkeit der Composition wohl für Pleydenwurff spricht, die derbe Behandlungsweise aber doch auf Wolgemut hinweist. — Von den angeführten Schnitten Pleydenwurff's im Schatzbehalter muss ich Fig. 57, 84 und 86 (so ist offenbar statt 85 zu lesen) streichen, dagegen hinzufügen: Fig. 1 bis 5, 7, 13, 23, 35 und 71.

Dr. Lehrs macht mich noch auf die interessante Thatsache aufmerksam, dass auf den Wolgemut'schen Bildern der Weltchronik sich ungewöhnlich viel directe Entlehnungen aus Schongauer'schen Stichen finden, ebenso wie solche durch Thode für seine Gemälde nachgewiesen worden sind; bei den Pleydenwurff'schen Bildern ist das aber nicht der Fall. Im Schatzbehälter sind überhaupt keine solchen Entlehnungen nachweisbar.

In der Weltchronik betrifft dieses die folgenden Darstellungen (nach der deutschen Ausgabe): Erschaffung der Vögel (IV verso): die Eule, die den Vogel frisst und der Vogel auf dem obersten Zweig gegenseitig nach Schongauer B. 108; Erschaffung Adams (V): Hirsch und Reh nach B. 94; Sündenfall (VII): Dattelpalme und Brotbaum nach B. 7; Bileam's Eselin (XXX) nach B. 89; Tanz ums goldene Kalb (XXXI): der Mann mit dem Stab, der links hinter dem Zelt hervortritt, gegenseitig nach B. 21; Paris (XXXVII) gegenseitig nach demselben Vorbilde (vergl. XLIX v., LX, LXIX, LXXVIII, CXIII v. CXXXVIII); Christus und die Apostel (CI v.): die Evangelistenzeichen nach B. 73—76; der Antichrist (CCLIX v.): die drei Teufel in der Luft nach B. 47; Papst und Kaiser (CCLXVIII v.) mit freier Benutzung von B. 72. — Beim Urtheil Salomonis (XLVII v.) sind einige Motive dem Stich des Meisters FVB, B. 2, entlehnt.

Von Gemälden werden Pleydenwurff weiterhin u. a. zugewiesen: das Bildniss des Konrad Imhof in der Rochuscapelle und das Doppelbildniss in Dessau (wonach er, falls es sein Selbstbildniss ist, gegen 1450 geboren wäre). Thode betrachtet ihn überhaupt und zwar nach dem Vorhergehenden ganz folgerecht als den gleichsam officiellen Vertreter der Malerei in Wolgemut's Werkstatt. Und ebenso folgerecht ist es, wenn er sagt, Pleydenwurff und nicht Wolgemut habe in des Letztern Werkstatt den bestimmenden Einfluss auf Dürer gewonnen. Der anerkannte Lehrmeister bleibt ja Wolgemut, schon um der Aufschrift Dürer's willen auf dem Bildniss Wolgemut's in der Münchner Pinakothek; aber die Notiz auf Dürer's früher Zeichnung der Frau mit dem Falken im Britischen Museum, auf deren Inhalt schon Vischer hingewiesen, erscheint in einem neuen und schärfern Licht [1]). Wenn angeführt wird, dass in den Landschaften, in der Gewandbehandlung, auch in der Auffassung eines Bildnisses wie z. B. desjenigen von Dürer's Vater vom Jahre 1490 in den Uffizien der Einfluss des Meisters des Peringsdörfer'schen Altars bemerklich sei, so stimmt das durchaus mit den Wahrnehmungen auch der früheren Forscher.

Schliesslich sei noch bemerkt, dass auch von den Bildern aus dem Leben des hl. Veit (auf dem Peringsdörfer'schen Altar) nur ein Theil als nicht von Pleydenwurff, sondern von dem Meister R. F. herrührend betrachtet wird.

Einige andere Maler dieser Zeit traten nicht als so greifbare Persönlichkeiten hervor; auch bleibt eine ganze Reihe von Bildnissen, darunter die Wolgemut zugeschriebene Ursula Tucher in Kassel, noch unbestimmt.

Von sonstigen Wolgemut zugeschriebenen Werken bleiben als bereits in den Anfang des 16. Jahrhunderts fallend noch die Goslarer Wandbilder, der Heilsbronner und der Schwabacher Altar übrig, die als drei wiederum ganz verschiedenen Meistern angehörend bestimmt werden.

Die Wandbilder in Goslar rühren wohl von einem Schüler Wolgemut's her, verrathen aber bereits den Einfluss Dürer's. Sie bekunden dieselbe Hand, die auch den ehemaligen Altar des Braunschweiger Doms von 1506 (in der dortigen Galerie) geschaffen hat und von der die Predigerkirche zu Erfurt ein anderes Werk besitzt. Aus dem Vergleich mit den Werken Raphon's in Hannover folgert Thode mit Recht, dass der Name dieses Künstlers hier keine Anwendung zu finden hat. — Für den Schöpfer des Heilsbronner Altars von 1502 oder 1503 hält er Hans von Speyer, den er mit Hans Trautt identificirt. — Den Maler des Schwabacher Altars (mit Ausnahme der, wie gesagt, von Wolgemut gemalten Staffel) hält er für einen Schüler Schäufeleins und charakterisirt ihn in seinem ohnmächtigen Streben nach Lebendigkeit ganz vortrefflich.

Somit wäre denn das Werk des Wolgemut, das durch seine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit lange Zeit so sehr imponirt hat und so viel Kopf-

---

[1]) Uebrigens dürften die Worte: »in des wolgemuts hus« doch nur auf den »maler« zu beziehen sein, da sonst die folgende Angabe: »uff dem obern Boden in dem hindern hus« nicht wohl verständlich wäre.

zerbrechen bereitet hat (ich gestehe das gerne zu, nachdem ich selbst versucht habe, mich mit der bisher üblichen Auffassung abzufinden), vollständig zerpflückt, aber offenbar zum Vortheil einer klareren Erfassung dieses bedeutungsvollen Stückes deutscher Kunstgeschichte. Auf eine Kritik der einzelnen Bilderbestimmungen konnte ich mich hier nicht einlassen; das erfordert eingehende Nachprüfung an Ort und Stelle. Wie auch deren Ergebniss ausfallen mag, durch die Anlegung eines wirklich künstlerischen Massstabs ist die Richtschnur für weitere Untersuchungen gegeben und sind fruchtbare Gesichtspunkte dafür aufgestellt.

Sehr zu loben ist die reichliche Beigabe zinkotypischer Abbildungen direct nach Originalphotographien. Beigegeben sind: ein chronologisches Verzeichniss der urkundlich genannten Nürnberger Maler des 14. und 15. Jahrhunderts; eine Uebersicht der in dem Buche behandelten Gemälde nach den Meistern geordnet, dann eines nach den Orten der Aufbewahrung; weiterhin ein Verzeichniss der verschollenen oder untergegangenen Bilder (nach Gegenständen); ein Litteraturverzeichniss; und endlich ein Gesammtregister.

Zu bemerken ist noch (S. 19): die beiden Apostel sind in der Beschreibung verwechselt: Simon (mit dem Kreuz) befindet sich rechts, sein Bruder Judas Thaddäus (mit der Walkerstange, nicht mit einer Säge) links vom Beschauer. — (S. 20 oben) der graubärtige Apostel mit Speer und Buch ist Thomas, nicht Philippus, der immer den Kreuzstab führt. — (S. 101 fg.) das Bildniss des Hans Beurlein von Häublin ist nach Heinecken's handschriftlichem Dictionnaire ein Stich, kein Holzschnitt (Häublin war Stecher zu Frankfurt a. M. im 17. Jahrhundert); das Schabkunstbildniss Hans Trautt's, bezeichnet Georg Fen., ist nach demselben Dictionnaire von Georg Fenitzer gefertigt; darauf scheint das Jahr 1488 nicht als das Jahr der Erblindung Trautt's, sondern als sein Todesjahr angebracht zu sein; — (S. 175) für die Vermuthung, dass in der Bezeichnung R. F. der zweite Buchstabe fecit bedeuten könne, dürfte jede Analogie fehlen; — (S. 226) die in Heilsbronn copirten Darstellungen des Dürer'schen Marienlebens gehören zu den bereits 1504 einzeln veröffentlichten, nicht zu den erst 1511 als Folge herausgegebenen. *W. v. Seidlitz.*

Corot par L. Roger-Milès. Ouvrage accompagné de 30. Gravures Paris. Librairie de l'Art. 1891.

Den Menschen Corot haben uns Henri Dumenil's Souvenirs intimes sehr nahe gebracht. Charakteristiken des Künstlers besitzen wir von Ch. Blanc, Ch. Bigot, Jean Rousseau, Albert Wolf, um nur die eingehendsten und feinsinnigsten zu nennen. Nun erhalten wir eine Monographie, welche in der von der Sammlung der Artistes Célébres festgehaltenen knappen Fassung ein fest umrissenes Charakterbild des Menschen und des Künstlers Corot zu geben und dessen geschichtliche Stellung zu bestimmen versucht. Und dieser Versuch ist gelungen. Man muss es offen gestehen: unsere Geschichtschreiber und Kritiker moderner Kunst könnten noch recht viel bei den Nachbarn lernen. Welche innige Verbindung von biographischer Schilderung und Analyse der künstlerischen Individualität, von Kritik des Werkes und liebevollem Er-

forschen der Absichten des Künstlers; intime Züge und hie und da eine offenkundige Anekdote, Aeusserungen des Künstlers und die Urtheile bedeutender Gegner und Freunde — und so sieht man am Ende das Bild des Künstlers und des Menschen klar und bestimmt vor sich und weiss von selbst, wo er in der Schaar der Genossen seiner Kunst den Platz nimmt. Mit solchen Mitteln hat auch hier Roger-Milés das biographische Denkmal Corot's errichtet. So artet auch die Wärme der Schilderung nie zu leerem Enthusiasmus aus; ein feinsinniges Auge war die Vorbedingung jener Schätzung und nicht dieses allein; auch die Fähigkeit, die dichterischen Stimmungen, welche einen so wesentlichen Bestand von Corot's Naturauffassung bilden, nachzufühlen oder mindestens zu errathen. Ein feines Wort Ch. Blanc's sagte von der Naturauffassung Corot's: »Adoucissant l'âpreté des sites les plus sauvages, ils les humanisait du regard.« Des Verfassers Urtheil gleicht diesem »c'est que le sentiment dans ses oeuvres l'emporte sur la main; il est un sublime évocateur de poésie, et la magie de son pinceau a fait mieux que copier la nature, elle en a écrit l'inépuisable féerie.« Und in wenigen Sätzen giebt der Verfasser auch damit die Charakteristik der Stellung Corot's zu den Vertretern der historischen Landschaft, die der junge Corot noch antraf, und zu jener anderen Richtung des Naturalismus, die in ihrem Entstehen in Cabat einen Führer und dann in Künstlern wie Jules Dupré und Théodore Rousseau ihre Meister hatte. Auch die Bedeutung mythologischer Staffirung für Corot, im Gegensatz zu der Richtung Rousseau's — obgleich beide von einem Punkt ausgehen — für den Ausdruck seiner Absichten und Sensationen wird vom Verfasser trefflich dargethan. Am Schlusse giebt der Verfasser die Ikonographie und die, wie schon angedeutet, noch wenig umfangreiche Bibliographie; der Katalog der Werke musste sich, bei der reichen Production Corot's und der Zerstreutheit der Bilder, auf die Angabe derer beschränken, welche von 1827 an bis 1875 im Salon und auf den Weltausstellungen Paris (1855, 1867, 1878, 1889) erschienen; die wichtigste für das Urtheil über Corot war die Weltausstellung 1889; in dieser Exposition Centennale war Corot mit vierzig Bildern vertreten. Der Verfasser spricht die Meinung Aller aus, wenn er sagt, dass erst von diesem Zeitpunkt an der Ruhm Corot's nicht mehr ein Versprechen enthusiastischer Freunde seiner Richtung, sondern unangefochtene Wirklichkeit geworden ist. *k.*

Schrift, Druck, graphische Künste.

Jeremias Falck. Sein Leben und seine Werke. Mit vollständigem alphabetischen und chronologischen Register sämmtlicher Blätter sowie Reproductionen nach des Künstlers besten Stichen. Herausgegeben von **J. C. Block,** Stadtrath a. D. Danzig, Leipzig, Wien. Carl Hinstorff's Verlagsbuchhdl. 1890.

Erst den Archivforschungen in den allerletzten Jahrzehnten ist es gelungen, einige sichere Daten in dem Leben dieses angesehenen Künstlers festzustellen. Uebrigens erstreckt sich die Kenntniss davon nur auf die knappen Aufschlüsse, welche Unterschriften und Jahreszahlen auf seinen Stichen geben

können. Ein Wanderkünstler der alten Art suchte er das Glück in vielen Ländern — ubi bene ibi patria — ohne irgendwo eine bleibende Stätte zu finden. Sein Leben endet, wie es begonnen, in Dunkel. Sein Geburtsjahr ist nicht mit Sicherheit anzugeben; vorschlagsweise hat man 1609, 1610, 1619, 1620 angenommen. Sein Geburtsort ist aller Wahrscheinlichkeit nach Danzig. Ums Jahr 1640 finden wir ihn in Paris thätig, wo er unter Mitarbeiterschaft von Anderen für den unternehmenden Kunstverleger J. le Blond eine ganze Menge Costümblätter mit allegorischen Titeln und Motiven ausführt: die zwölf Monate, die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, die fünf Sinne u. s. w., eigentlich eine Art Modetafeln im Geschmack jener Zeit. Hier in Paris kommen auch verschiedene Porträte von Mitgliedern des französischen Königshauses zur Ausführung. Gegen Ende desselben Jahrzehnts hält sich Falck in seiner Vaterstadt auf und ist mit Arbeiten ungleicher Art beschäftigt, mit Porträten, Festdecorationen und Büchertiteln. Ums Jahr 1649 kommt er zum ersten Mal nach Schweden, welches bis 1655 sein hauptsächlicher Aufenthaltsort verbleibt, und wo er nun eine stattliche Reihe schwedischer Porträte hervorragender Persönlichkeiten ausführt. Von Stockholm scheint er sich über Dänemark nach Hamburg begeben zu haben und in einem der folgenden Jahre nach Amsterdam, wo er nebst C. Vischer, Theod. Matham und Anderen den Auftrag hatte, die Gemälde aus verschiedenen Schulen, welche dem Bürgermeister Gerhard de Reynst gehörten, in Kupfer wiederzugeben. Hierauf hält er sich wieder in Hamburg auf und zuletzt in Danzig, wo er nach seinem letzten Biographen im Jahre 1677 seine Tage beschliesst.

Eine Schilderung von Falck's Leben und ein kritisches Verzeichniss seiner Arbeiten wären sonach schon lange erwünscht. Vorarbeiten zu einer Beleuchtung von Falck's Thätigkeit fehlen auch nicht. Schon Marolles besass im Jahre 1666, nach Angabe des Kataloges von diesem Jahr, 93 Stiche von der Hand des Danziger Stechers. Später haben verschiedene deutsche Schriftsteller: Seidel, Hagen, Verzeichnisse über seine Arbeiten geliefert. Le Blanc hat in seinem bekannten »Manuel« die Anzahl derselben bis auf 153 gebracht; der polnische Schriftsteller E. Rastawiecki zählt eine weit grössere Menge auf, Heinrich Bukowski führt in »Album museum Narodowego w Rapperswyllu, 1876« Falck's schwedische Stiche an und giebt verschiedene Aufschlüsse über dessen Aufenthalt in Schweden. Auch Schweden und Dänemark haben zur Falck-Litteratur ihre Beiträge geliefert, dieses in Strunk's »Samlinger« und dessen Verzeichniss über Porträte von Mitgliedern des dänischen Königshauses; jenes in Arbeiten von Klemming und vom Verfasser dieses [1]).

Man hat also der ausführlichen Darstellung von Falck's Leben und Wirken, mit welcher Herr J. C. Block in Danzig schon lange beschäftigt ge-

[1]) Klemming, G. E., Ur en antecknares samlingar. 1. uppl. 1868, 2. 1880—82. — Upmark: J. Falck, Drottning Christinas hofkopparstickare, i Meddelanden fr. Nationalmuseum Nr. 4. 1884, und »J. Falck in Schweden und seine schwedischen Stiche«, im Repertorium für [illegible]senschaft, 1885.

wesen, mit einer gewissen Spannung entgegengesehen. Herr Block ist ein Landsmann von Falck und hat darum unmittelbaren Zutritt zu dem Archiv seiner Vaterstadt gehabt. Ihm ist es verhältnissmässig ein leichtes gewesen, die bedeutenden Sammlungen von Falck's Arbeiten in Krakau, Lemberg, Posen, Danzig und verschiedenen anderen Plätzen zu studiren, und überdies haben ihm alle die genannten Vorarbeiten zur Verfügung gestanden. Seine Monographie ist vor ungefähr einem Jahr erschienen. Es ist ein stattlicher Band von 262 Seiten gross 8°, versehen mit einer Anzahl Abbildungen in Lichtdruck von hervorragenderen Arbeiten von J. Falck, und überhaupt schön und solid in seiner Ausstattung.

Das Buch entspricht indessen nicht den Hoffnungen, welche man mit Grund darauf hat stellen können.

Es entbehrt allerdings nicht aller Verdienste. Es theilt nach den Danziger Archiven verschiedene bisher nicht bekannte Daten aus Falck's Leben mit, und stellt dieselben mit den spärlichen Angaben zusammen, die man bisher vom ihm besessen. Das Buch enthält ein reichhaltiges Verzeichniss über seine Arbeiten, und diese sind ausführlicher als je beschrieben; recht viele Abdrucksarten sind angegeben, und der Verfasser hat augenscheinlich den grössten Theil der Kunstblätter, die er beschreibt, selbst gesehen. Aufstellung und Anordnung haben alle äusseren Zeichen der Ordentlichkeit, die Behandlung des reichen Materials aber ist in hohem Grade nachlässig und unkritisch, und fast auf jeder Seite oder jedem Blatte findet man Ursache zu einer Bemerkung oder zu Widerspruch, wenn nicht anders, so in der Form eines Schreib- oder Druckfehlers.

Dies ist ein harter Ausspruch, leider aber nicht unbefugt, wie eine Besprechung des Buches nach seinem Inhalte ergeben wird.

Was zunächst die biographische Einleitung betrifft, so beweist der Verfasser mit ziemlich grosser Wahrscheinlichkeit, dass Jeremias Falck einer Danziger Familie angehört hat. Ein Grund aber, wesshalb er, wie J. C. Block behauptet, 1609 oder 1610 geboren sein sollte, ist dagegen nicht angegeben. Falck sollte demnach nicht einen einzigen datirten Stich vor seinem 31. oder 32. Lebensjahre ausgeführt haben und erst mit 40 Jahren in die Ehe getreten sein. Die alte Annahme, dass er ungefähr 1619 oder 1620 geboren sei, erscheint mindestens ebenso wahrscheinlich. Gestützt auf vorhandene Urkunden wird dagegen gezeigt, dass Jeremias Falck den 18. September 1646 und den 25. Februar 1649 als Gevatter in Danzig eingeschrieben ist, dass er sich den 9. Juni 1650 daselbst mit einer Tochter des Geographen Arnold Mercator verheirathete, und dass sein Leichnam den 7. Februar 1677 vor dem Altar in dem Chore der St. Peterskirche zu Danzig begraben wurde. Seine Angaben über Falck's Aufenhalt in Schweden hat Block aus dem oben angeführten Aufsatze von H. Bukowski geholt, und dessen polnische Uebersetzung der schwedischen Urkunden sehr ungenau ins Deutsche übertragen. Hätte der Verfasser von den anderen von schwedischer Seite herausgegebenen Archivurkunden über Falck Kenntniss genommen, so hätte er zu diesen noch einige andere Daten legen können, welche, obwohl an und für sich ohne

grössere Bedeutung, doch über seine bürgerliche Stellung, seinen Umgangskreis und seinen Aufenthaltsort während einer Reihe von Jahren Nachricht geben.

Auch ist es Block nicht gelungen, klar und deutlich zu zeigen, in welcher Reihenfolge Falck von dem einen Ort zum anderen verzogen ist, noch wie sich seine damit im Zusammenhang stehende künstlerische Entwickelung gestaltet hat. Er lässt sich hier mehrmals Widersprüche und unrichtige Angaben zu Schulden kommen. In der biographischen Einleitung sagt er z. B., dass Falck noch Anfang 1646 in Paris gewesen sein muss, da das Porträt von König Ludwig XIV. als Kind diese Jahreszahl trägt. In chronologischen Registern steht aber, dass dieses Kunstblatt in Danzig ausgeführt worden ist. In der Wirklichkeit aber dürfte dies sich so verhalten haben, dass die Platte bereits 1643 fertig war, welche Jahreszahl sich auf einem Blatte in dem königlichen Kupferstichcabinette zu Kopenhagen vorfindet. Beim Berichte über Falck's Uebersiedelung nach Schweden wird allerdings Michael le Blon als Vermittler genannt, und das mit Recht. Dieser Michael le Blon war aber weder Kunsthändler in Paris — er wird nämlich offenbar mit dem Buchverleger J. le Blond verwechselt, für welchen Falck früher arbeitete — noch Franzose, sondern in Frankfurt a. M. geboren, naturalisirter Holländer, künstlerischer Dilettant und Kunstfreund und in der fraglichen Zeit (1648—1649) schwedischer diplomatischer Agent oder Correspondent in London. Falck begiebt sich gemäss Block 1656 (von Hamburg) nach Amsterdam; gleich darnach heisst es, dass er in den Jahren 1655—1657 in Holland beschäftigt war. Auf einen Versuch zu einer Charakteristik über Falck's Künstlerthätigkeit hat sich der Verfasser nicht eingelassen; auch hat er nichts berichtet über die Mitarbeiterschaft von Falck und anderen Künstlern theils bei dem le Blond-schen Kunstverlage in Paris zu Anfang der 1640er Jahre, theils in G. de Reynst's Galeriewerke zu Amsterdam, zwei Punkte in Falck's Geschichte, welche in hohem Grade eine kritische Untersuchung erheischen.

Geht man zu einer Beurtheilung des beschreibenden Theiles der Arbeit über, so sind die Fehler noch zahlreicher. Gegen die Gruppeneintheilung an und für sich ist nichts einzuwenden, wohl aber gegen die Weise, in welcher die einzelnen Arbeiten in die verschiedenen Gruppen eingeordnet sind. Johannes der Täufer als Kind wird an einer Stelle (Nr. 13) zu den »Gegenständen aus dem neuen Testament« und an einer andern Stelle (Nr. 25) zu »Heilige Männer und Frauen« hingeführt. Diana u. a. antike Damen in französischem Costüm aus den 1640er Jahren werden zur Gruppe »Mythologie« geführt, die erstere aber auch nebst Venus, Aurora, Proserpina zur Gruppe der »Allegorien« oder richtiger Costümbilder. Der »Grossmogul« figurirt unter Porträten, an der Seite der ehrwürdigen norddeutschen Geistlichen Mockinger und Müller. Auch lässt es sich nicht leicht einsehen, warum verschiedene Grabmale zu der Gruppe »Genre« gezählt werden sollen, zusammen mit einer Menge junger Hirtinnen, welche offenbar auch als Costümbilder zu betrachten sind.

In der Vorrede giebt der Verfasser an, dass er unter 296 Nummern 472 Stiche von Falck aufgeführt hat. Die letzte Nummer des Katalogs ist 295, rechnet man aber vier eingeschobene Doppelnummern, so wird die An-

zahl thatsächlich 299. Am richtigsten wäre es ohne Zweifel gewesen, jedem Blatte seine besondere Nummer zu geben, und das hat der Verfasser auch in den allegorischen Suiten gethan, während er innerhalb anderer Gruppen (Kunstgewerbe, Bücherillustrationen) unter einer Nummer, ohne Nebennummer oder Litterirung bis 26 kleinere Blätter aufgenommen hat. Dies trägt nicht zur Klarheit und Uebersichtlichkeit bei.

Es ist indessen ganz klar, dass der Localpatriotismus den Verfasser verleitet hat, ebenso wie früher die polnischen Schriftsteller, die Anzahl der Blätter mit aller Macht »in majorem Falckii gloriam« so hoch wie möglich zu bringen. Er hat desshalb aus höchstens traditionellen Gründen — welche in einzelnen Fällen wohl die Wahrscheinlichkeit für sich haben — seinem Helden eine ganze Menge anonymer Arbeiten zugeschrieben. Wenn Falck in vielen Folgen von Stichen mit anderen Künstlern zusammengearbeitet, sind alle unsignirten Blätter ohne Bedenken diesem zugeschrieben worden, obgleich sie ebensogut von einem der anderen Kameraden hätten ausgeführt sein können. In gewissen Fällen ist dies ganz bestimmt der Fall gewesen; so z. B. in der grossen Folge »Die zwölf Monate«, wo drei Blätter (69, 74, 80) den Namen G. de Geijn tragen, vier (71, 73, 75, 78) den Namen Falck, und die übrigen unsignirt sind. Nr. 223 Christina von Schweden ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein Exemplar vor der Schrift von der Copie nach Falck's gleichnamigem Stich von 1649, welcher in der Geschichte des dreissigjährigen Krieges von Chemnitz aufgenommen und von J. van Meurs ausgeführt ist. Von derselben Hand ist auch Nr. 263 Ludwig XIV. als Jüngling (nach einem in Graf von Hermanson's Sammlung, Schweden, befindlichen Exemplar), obgleich van Meurs dieselbe Umgebung zu seinem Bilde wie Falk's Stich 262 benutzt hat. Das Porträt von Maria von Mantua-Nevers — später Königin von Polen — ist von einem andern Falck'schen Mitarbeiter, H. David ausgeführt. Einige Blätter, z. B. die Porträte von Craatz und Engelke, sind nach den alten uncontrollirten Katalognotizen aufgenommen. Das erstere gehört in der Wirklichkeit zu der von mehreren holländischen Stechern ausgeführten Serie der westphälischen Friedenscommissäre. Auch über die Echtheit der andern Bildnisse können berechtigte Zweifel gehegt werden. So über »Charles de Lorraine, duc de Guise«, Kaiser Ferdinand III., Erzherzog Leopold Wilhelm und ein paar andere. Ein Stich dagegen ist dem Verfasser entgangen, nämlich das im Stockholmer Nationalmuseum befindliche signirte Bild des heiligen »Franciscus«.

Hier ist also eine bedeutende Menge theils offenbar falscher, theils höchst zweifelhafter Arbeiten. Um die Anzahl der Kunstblätter in die Höhe zu schrauben, hat sich der Verfasser auch einer andern, noch fataleren Weise bedient und dieselben Stiche unter verschiedenen Namen zwei- bis dreimal aufgenommen. Dies ist in der Porträtabtheilung wenigstens in acht Fällen geschehen und auch in den übrigen Abtheilungen mehrmals. Esther mit »Mardachai«, wie der Verfasser ihn nennt, ist dasselbe Blatt wie die Königin Semiramis. Nr. 18 und 19, »Christus trägt sein Kreuz«, sind augenscheinlich identisch, wahrscheinlich auch 22 und 23, Christi Begräbniss; mit Sicherheit

58 Diana und 177 Diana le Soir. Die beiden Porträte 216, 217 von Karl X. Gustav sind von derselben Platte genommen, welche vor den späteren Abdrücken gewisse Veränderungen erlitten hat. Ebenso verhält es sich mit den Porträten von A. Wittenberg. In beiden Fällen sind es Veränderungen im Titel der Personen, welche zur entsprechenden Umarbeitung der Platten Veranlassung gegeben haben: Karl X. Gustav, welcher 1649 Pfalzgraf war, wurde 1654 König von Schweden, A. Wittenberg, welcher 1651 Freiherr war, wurde den 3. Januar 1652 in den Grafenstand erhoben. Ein ähnlicher Irrthum ist aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem oben erwähnten Porträt der Maria Prinzessin von Mantua-Nevers begangen worden und mit dem der Ludovica Maria Gonzaga, Königin von Polen. Dass die beiden Namen dieselbe Person bezeichnen, scheint der Verfasser nicht gewusst zu haben. Die offene Krone auf dem Porträt der Prinzessin ist nach ihrer Thronbesteigung zu einer geschlossenen verwandelt worden, Blumen und Fächer sind gegen Reichsapfel und Scepter vertauscht, und die Unterschrift ist verändert worden. Das ist Alles! Noch fataler aber ist es, dass die Platte (nach einem Exemplar im National-Museum Stockholm), wie oben angedeutet wurde, von H. David, einem von Falck's Kameraden bei le Blond, gestochen ist. Falck kann also höchstens die Veränderungen ausgeführt haben.

Der Verfasser ist indessen noch schwereren Irrungen anheimgefallen, indem er vergessen hat, die von ihm selbst bei verschiedenen Gelegenheiten gemachten Beschreibungen mit einander zu vergleichen. So figurirt zunächst in der Porträtabtheilung (207) das Bild von Adolf Johann, Karls X. Gustav's in Schweden wohlbekanntem halsstarrigem Bruder, hier mit dem etwas sonderbaren Titel »Prinz Palatin, Herzog von Baiern«. Weiter hinten (248) finden wir einen »Johannes Adolphus Comes Palatinus«. Beschreibung und Unterschrift sind bis auf einige Druckfehler fast identisch. Es ist jedenfalls dieselbe Person, beschrieben nach Exemplaren in verschiedenen Sammlungen. Unter Nr. 108 finden wir den stolzen Namen »Abu Ben Alhazen, Astronom«. Die Beschreibung giebt einen Mann im Costüm des 17. Jahrhunderts an, mit Schnurrbart, faltenreicher Kleidung und breitem, mit Spitzen besetztem Kragen. Der beigefügte lateinische Vers »Contemplare virum« etc. kommt bekannt vor. Sehr richtig. Er findet sich wieder unter Nr. 245 vor, dem Porträt des Danziger Astronoms J. Hevelius, welcher also zweimal vorkommt. Der Irrthum beruht darauf, dass der Verfasser des Gedichtes sich im dritten Verse auf den ehrwürdigen Araber als Zeuge von der Tüchtigkeit des Hevelius bezieht, — quod testareris Alhazen — während dieser selbst erst im sechsten genannt wird, dort allerdings mit dem ausdrücklichen Zusatze, dass »Falck's weit berühmte Hand« Hevelius mit dem Grabstichel gezeichnet hat.

Das kleine seltene Porträt von Gustav Adolf von Mecklenburg, welcher mit der Schwester der Königin Hedwig Eleonora von Schweden und der Tochter des Herzogs Friedrich's III. von Schleswig-Holstein verheirathet war, hat zu nicht weniger als drei verschiedenen Nummern Veranlassung gegeben, von welchen keine ihn richtig nennt. Der Stich, welcher einen Mann in mittleren Jahren mit Lockenperücke und kleinem Schnurrbart darstellt, und

dessen Identität unter anderem durch des Herzogs von Ehrenstrahl gemalten Porträt in der Gripsholmer-Galerie in Schweden bewiesen wird, hat keinen Titel und hat zufolge dessen auch älteren Katalogverfassern Kopfzerbrechen verursacht. Alle ihre Fehler hat sich Herr Block ohne Bedenken angeeignet. Dies Bild figurirt bei ihm als Karl XI. (219), König von Schweden — ein Knabe von neun Jahren, als Falck seinen letzten datirten Stich ausführte —, als David Cloeçker von Ehrenstrahl (225) und endlich als »Prinz Contrand, Herzog von Mecklenburg« (226), eine Persönlichkeit, in Bezug auf welche die Geschichte, ja sogar die genealogischen Tabellen ein hartnäckiges Stillschweigen beobachten. Das Schlimmste aber kommt zuletzt. Durch ein unrichtiges Lesen der Worte »Urbs recolet nomen Stuvii« —: die Stadt (Danzig) ehrt Stuve's Namen, in dem lateinischen Gedichte unter dem Porträt des Rathsherrn Stuve hat er die mystische Persönlichkeit S. Luvy (264) erhalten, die ausserdem durch den Buchstaben S vor dem Namen ein gewisses »Odeur de sainteté« erhalten hat. Stuve's Porträt mit demselben Vers findet sich sehr richtig etwas weiter hinten ordentlich beschrieben vor (283); unter 288 »Porträt eines Unbekannten« aber spuckt es zum dritten Male, wie man aus dem Anfang des lateinischen Gedichtes ersehen kann: »Aedibus hic coluit«, was sich auf Stuves Thätigkeit für Erweiterung und Verschönerung der Stadt Danzig bezieht, wie auch ferner aus der richtig citirten Signatur.

Der Laie stellt sich gern vor, dass ein Katalog eine recht trockne und langweilige Arbeit ist; das aber braucht nicht der Fall zu sein. Der Bücherfreund, der Kunstfreund, der Forscher, der Sammler in jeder beliebigen Richtung setzt auf einen guten Katalog grossen Werth und geniesst bei dessen Lesung wie der Feinschmecker von einer Speisekarte oder der Musiker von einer Partitur. Mit seinen Beschreibungen, seinen Daten, seinen historischen Ausflügen, seinen Hinweisen auf verwandte Gebiete giebt der Katalog neben seiner eigentlichen Aufgabe eine Menge anderer Aufschlüsse von Interesse, er setzt die Phantasie in Bewegung, giebt Impulse, ermuntert zu neuen Untersuchungen und kann so auch dem Laien Freude bereiten. So breit angelegt, wie das hier erwähnte Verzeichniss ist — 89 Porträtsbeschreibungen nehmen z. B. 81 Seiten ein — hätte man eine Menge Aufschlüsse über geschilderte Personen, deren Geburts- und Todesjahr, Lebensstellung u. s. w. erwarten dürfen; man hätte auf einige Mittheilungen über die Maler, nach welchen der Graveur gearbeitet, über noch existirende Originalgemälde, über die Thätigkeit von Verlegern, z. B. J. le Blond, G. Förster u. s. w. man hätte bibliographische und museologische Notizen u. s. w. hoffen können. Von dergleichen aber kommt nichts vor, statt dessen aber eine ganz unnöthige Weitschweifigkeit in den Beschreibungen, ein Ueberfluss in der Anwendung von verschiedenen Schriftarten, eine neue Zeile oder ein neuer Abschnitt für jede kleine Notiz, alle die äusseren Kennzeichen einer pedantischen Ordentlichkeit, aber nichts von deren innerem gediegenen Wesen. Die bei Falck im Allgemeinen recht langen gravirten Unterschriften sind äusserst nachlässig wiedergegeben mit falscher Zeileneintheilung und einer Menge Flüchtigkeitsfehlern verschiedener Art, zum grossen Theil auf des Verfassers augenscheinlich vollständiger Un-

bekanntschaft mit der lateinischen Sprache und deren Abkürzungen beruhend. Es muss jedoch billiger Weise zugegeben werden, dass auch die deutschen und französischen Citate an grosser Mangelhaftigkeit leiden. Es dürfte genügen, als Beispiel anzuführen, dass in der siebenzeiligen Unterschrift unter Jacob de la Gardie's Porträt ausser einer unrichtigen Zeileneintheilung 16 grössere und kleinere Fehler vorkommen. Und dies Beispiel steht nicht allein da.

Diese Menge von Fehlern giebt Herrn Block's Arbeit eine äusserst unzuverlässige Haltung und macht, dass man dessen Angaben überall bezweifeln muss, wo man die Richtigkeit derselben nicht mit einem Stiche controliren kann. Hiermit aber hat das Buch auch seine Aufgabe verfehlt, ein Wegweiser beim Studium von Falck's Arbeiten zu sein. Das Buch des Herrn Block kann allerdings mit Vorsicht benutzt, dem Fachmann von einigem Nutzen sein, da es ihm die eine und die andere recht werthvolle Auskunft giebt, im Ganzen aber macht es eine Monographie über Falck mehr als je wünschenswerth.

Stockholm, 1890. *Gustaf Upmark.*

Illustrirter Katalog der Ornamentstichsammlung des k. k. Oesterr. Museums für Kunst und Industrie. Erwerbungen seit dem Jahre 1871. Im Auftrage der Museumsdirection bearbeitet von **Franz Ritter.** Mit 130 Illustrationen. Wien, 1889. Druck und Verlag von R. v. Waldheim. 8°.

Die Anzeige dieses Katalogs kommt etwas spät, doch nicht zu spät, da es gilt, auf eine wissenschaftliche Leistung von dauerndem Werth hinzuweisen. Franz Schestag hat mit seinem 1871 erschienenen systematisch geordneten Katalog der Ornamentstichsammlung des Oesterreichischen Museums ein Werk von damals wegweisender und noch heute mustergiltiger Art geschaffen; die Fortsetzung desselben, welche hier geboten wird, schliesst sich würdig jenem Vorgänger an. Nicht bloss darin, dass das dortige Eintheilungssystem in der Hauptsache beibehalten wird, sondern auch in der gewissenhaften Sorgfalt der Beschreibung der einzelnen Blätter und in den immer aus den zuverlässigsten Quellen geschöpften biographischen oder bibliographischen Notizen. Die Litteraturangaben beweisen schon in ihrer Auswahl, auf wie vertrautem Fuss der Verfasser mit der vergangenen und der fliessenden Forschung steht. Bei sorgfältiger Durchsicht des Bandes fand ich eigentlich keine Unterlassungssünde; wohl erscheint S. 58 der Traum noch als Werk eines unbekannten Monogrammisten, doch die Lehrs'sche Monographie erschien eben einige Wochen später im Jahre als der Katalog. Höchstens bei Jean Cousin hätte die Ausgabe von dessen Livre de fortune durch L. Lalanne wegen ihrer kritischen Notice Nennung gefordert (Paris Rouam, 1883). Die Eintheilung des Katalogs schliesst sich wie gesagt in ihren Hauptlinien an das von Schestag angewendete System; sie ist zunächst sachlicher Art und schreitet vom Allgemeinen zum Besonderen vor; der locale und chronologische Gesichtspunkt bestimmt dann die weitere Gruppirung. Die erste Abtheilung bot die grössten Schwierigkeiten für eine systematische Anordnung. Immerhin darf man fragen, ob zum Zwecke leichterer Uebersicht die unter B. a, b angeführten Blätter nicht die Abtheilung VII hätten zugewiesen werden sollen — Verzierungen für Goldschmiedearbeiten zu den Goldschmiedearbeiten, zumal die speciellen Ornamente ja auch sonst

nicht mit Rücksicht auf eine besondere Technik, sondern, wie es der Sache entspricht, auf ihre Motive hin geordnet sind. So folgen denn auch auf die Allgemeine und Specielle Ornamentik als weitere Classen: Textile Kunst, Mobilien, Schmiede- und Schlosserarbeiten, Wehr und Waffen, Uhren, Goldschmied- und Juwelirarbeiten, Gefässe und Geräthe, Heraldik (und Buchzeichen), Architektur, Schrift und Druck, Zeichenbücher, Perspective und Anatomie. Ein sorgfältig gearbeitetes Künstler-Verzeichniss und Sachregister erleichtert die praktische Verwendbarkeit des Buches. Ich muss es mir versagen, auf die zahlreichen und glücklichen Erwerbungen, die jede einzelne Abtheilung verzeichnen kann, besonders hinzuweisen, dagegen hebe ich die in jenen Jahren fast ganz geschaffene neue Abtheilung der Buchzeichen besonders hervor, welche schon jetzt in ihrem Reichthum an Blättern fast einzig in ihrer Art ist. Man braucht nur die auf Basel, Frankfurt a. M., Köln, Lyon, Strassburg u. s. w. entfallenden Nummern ins Auge fassen. Eitelberger's Initiative, sein weiter und scharfer Blick für jede echte Aeusserung künstlerischen Vermögens offenbaren sich noch ganz in den hier verzeichneten Neuerwerbungen; um so erfreulicher desshalb auch, dass der berufene Hüter derselben, dem wir die treffliche Fortführung des Katalogs danken, gleich seinen ausgezeichneten Vorgängern, Schestag und Chmelarz, durch den Scharfblick Eitelberger's an jene Stelle gestellt worden ist, wo seine Kraft am Günstigsten sich entwickeln und reifen konnte. Ritter, im Wesentlichen Autodidakt und durch die Praxis gebildet, hat sich rasch als einer der tüchtigsten und fähigsten Kräfte des Oesterreichischen Museums erwiesen. *H. J.*

Kunstindustrie. Costüme.

Der Goldschmiede Merkzeichen. — 2000 Stempel auf älteren Goldschmiede-Arbeiten in Facsimile, herausgegeben von Dr. **Marc Rosenberg.** Frankfurt a. M., Heinrich Keller 1890. gr. 8°.

Wenn das treffliche Buch von Marc Rosenberg erst jetzt an dieser Stelle Erwähnung findet, so liegt die Schuld einzig und allein an dem Referenten. Die mit leichtem Sinne — vielleicht auch etwas Leichtsinn — übernommene Verpflichtung, das Buch anzuzeigen, erwies sich bald als besonders drückend, weil Referent dem Werke nicht ganz fern steht. Trotzdem soll so unbefangen wie möglich ein Urtheil gefällt werden.

Eine Arbeit, deren die Engländer seit einem Jahrzehnt über ihre Silberstempel mehrere besassen, war lange ein pium desiderium der deutschen Kunstwissenschaft. Die Schwierigkeiten, die sich einer solchen entgegenstellten, waren aber verschiedener Art. Abgesehen von der geeigneten kritisch und historisch geschulten Person waren sie besonders finanzieller Art. Denn wollte man als Basis der ganzen Arbeit eine Sammlung aller oder wenigstens möglichst vieler Silberstempel veranstalten, so musste man eben jede öffentliche und private Sammlung, jede Kirche und Capelle, jedes Rathhaus, wo überhaupt das Vorhandensein deutschen Silbers zu vermuthen war, durchstöbern und den Bestand feststellen. Eine derartige Arbeit erfordert natürlich

ganz gewaltige Summen, deren Opfer von einem Privatmann nicht zu erwarten war. Der Staat, der heute alles machen soll, pflegt derartige bezügliche Anträge an die Akademien zu verweisen und mit Recht. Die Verpflichtung, derartige Arbeiten aus ihren Mitteln zu unternehmen, ist aber diesen hochgelehrten Körperschaften bisher noch nicht klar geworden; abgesehen davon, dass die Kunstgeschichte von den Akademikern überhaupt kaum für »voll« angesehen zu werden pflegt, so ist die Geschichte der Kleinkunst, der deutschen Kleinkunst noch heute in ihren Augen eine durchaus verwerfliche Sache. Dagegen werden aber grossartige Sammelwerke griechischer und römischer Kunstdenkmäler veranstaltet — ein »Vasen-« und »Statuen-Corpus« soll sogar in Sicht sein —, ungeheuer schwillt der Etat des archäologischen Instituts an, so dass man kaum erstaunen dürfte, wenn der Reichstag gegen die riesigen Forderungen einmal aufmucken würde. Für deutsche Kunst bleibt da nicht viel übrig: hie und da einmal ein Stipendium, was besonders zu erpetitioniren ist, oder ein Zuschuss zu einer Publication.

Man sollte glauben, dass ein Werk wie die Goldschmiede-Merkzeichen längst als eine einer Akademie würdige und ihr allein zufallende Aufgabe ins Auge gefasst wäre; denn im Grunde steht ein derartiges Sammelwerk nicht hinter dem »Corpus inscriptionum« zurück. Aber es blieb einem Privatmann vorbehalten, dies Riesenwerk zu unternehmen, auf eigene Kosten und allein zu Ende zu führen. Und diese Kosten sind ganz ungeheure gewesen; sie stellen den Träger derselben, der in selten günstiger Vereinigung der Umstände zugleich der Herausgeber ist neben die grossen Mäcenaten vergangener Zeiten.

Etwa ein Jahrzehnt lang hat Rosenberg in Begleitung eines Zeichners alle Kirchen und Sammlungen Europas, von Madrid bis Moskau, von London bis Neapel auf den Bestand an alten Silberarbeiten durchgesehen; alle Ausstellungen besucht, die irgend Aussicht auf Ausbeute boten und dazu an den betreffenden Orten archivalische Studien angestellt. Die Frucht dieser mühseligen Arbeit war die Sammlung von über 10 000 Silberstempeln. Aus dieser Collection liegt nun eine Auswahl von ca. 2000 Stempeln in »Der Goldschmiede Merkzeichen« vor und damit die Basis für die Kenntniss der Geschichte der deutschen Edelschmiedekunst.

Der Verfasser spricht sich in der Vorrede kurz über die Anlage seines Buches aus. Eine Auswahl war schon aus äusseren Gründen geboten: sie liess sich bei der Beschaffenheit des Materials auch gut durchführen. Es sind ferner die Stempel nicht mit allen Zufälligkeiten und Unklarheiten, welche das Einschlagen der wohl oft mehr oder minder vernutzten Stanzen mit sich brachte, sondern als Typen behandelt und in doppelter Grösse gegeben. Da das Buch wesentlich praktischen Zwecken, als Nachschlagewerk für Sammler dienen soll, so darf man sich ohne Weiteres mit diesem Verfahren einverstanden erklären. Ob es sich nicht empfohlen hätte, den oder die besterhaltenen Stempel jeder Stadt in diplomatischer Treue und in Originalgrösse — vielleicht in einem besonderen Verzeichniss — zu geben, mag dahingestellt bleiben, könnte ja auch in einem der nothwendig werdenden Nach-

träge geschehen. Denn wenn man bedenkt, dass allein von Augsburg 89 verschiedene Stadtstempel zum Abdruck gekommen sind, so wird man schon daraus ersehen können, welch feine Differenzen dabei in Frage kommen.

Die deutschen Marken nehmen natürlich den breitesten Raum ein: die Stempel von 93 Städten lernen wir kennen mit 1734 Zeichen, von denen nur eine verhältnissmässig ganz geringe Zahl bisher bekannt und gedeutet war. Mustert man diese Stempel, so wird man überrascht, wie ausserordentlich verbreitet die edle Silberschmiedekunst war, und findet bei Prüfung der Objecte selbst, in welch entlegenen Nestern wirklich künstlerisch vollendete Arbeiten gefertigt wurden. Ist auch die Erfindung fast nie auf dem eigenen Boden der Goldschmiede erwachsen — das Verständniss, mit dem sie ihre Vorlagen benutzten und verarbeiteten und die technische Vollendung der meisten Stücke muss auch heute noch unsere ganze Bewunderung erregen. Was früher als Arbeiten aus grossen Werkstätten ging, das ergibt sich heute als Erzeugniss eines Meisters irgend einer kleinen unbedeutenden Stadt. Und doch ist mit Rosenberg's Sammlung erst der Anfang gemacht: denn unter den nicht zum Abdruck gelangten Stempeln findet sich eine grosse Anzahl vorläufig unbestimmbarer, die wohl ausschliesslich kleinen Städten angehören dürften und künftig weiter Zeugniss ablegen werden von der weiten Verbreitung guter Werkstätten in Deutschland. Dass diese Stempel recht bald in irgend einer Stelle zum Abdruck gelangen möchten, ist uns dringender Wunsch. Gerade hier hat die Forschung weiter einzusetzen, um allmählich das Material zu erweitern. Lessing hat in seiner Anzeige der Merkzeichen schon Stralsund und Rostock beigebracht; Cottbus (mit dem Krebs als Stadtstempel) mag hier hinzugefügt sein.

In der Anordnung des Buches steht Deutschland voran, die Städte folgen einander alphabetisch; innerhalb derselben zunächst die Beschauzeichen, dann die Meister möglichst chronologisch. So ist es möglich, in den grössern Städten, aus deren Nachlass uns genügendes Material erhalten ist, eine Uebersicht über die Entwicklung der Edelschmiedekunst, oft sogar eine lebendige Anschauung der Leistungen einzelner Werkstätten zu erhalten.

Da bei den einzelnen Stücken auch stets der heutige Aufbewahrungsort angegeben ist, unter denen meist leicht zu entscheiden, ob es noch der ursprüngliche ist, oder ob später ein Besitzwechsel stattgefunden hat, so ergibt sich auch mancher lehrreiche Wink für die Verbreitung des deutschen Silbers in früherer Zeit. Namentlich der ungeheure Export von Augsburger Silber, der ja auch sonst bekannt genug ist, findet hier von neuem Bestätigung; besonders auch nach Italien müssen von dorther Massen eingeführt sein.

Den deutschen Werkstätten folgt das Ausland, die Staaten gleichfalls alphabetisch, so dass Oesterreich von den deutschen Werkstätten durch andere Staaten getrennt ist. Ungarn ist besonders behandelt, die Arbeiten sind ganz deutsch, ebenso die in Fülle erhaltenen Arbeiten von Riga. Die Schweiz, deren heutiger Besitz an altem Silber in den Innungs- und Zunftstuben noch ein ganz bedeutender ist, zeichnet sich besonders durch die Stellung zahlreicher Goldschmiedenamen aus: hier sind einzelne Baseler Werkstätten recht

gut zu übersehen. Eine grössere Anzahl Städte sind aus Holland und Belgien angeführt, Ergebniss der wiederholten Ausstellungen zu Amsterdam und Brüssel.

Von England, über welches wir die trefflichen Arbeiten von Chaffers und Cripps besitzen, sind nur die drei Hauptstädte London, Edinburgh und Dublin zu schneller Orientirung aufgeführt. Von Frankreich: Paris in ziemlicher Ausführlichkeit und klarer Darlegung der complicirten Stempel-Steuer-Verhältnisse. Schweden und Norwegen, Russland und Dänemark sind mit einigen wichtigeren Städten kurz abgethan; für letzteres besitzen wir die gute Arbeit von Sick. So ist das Buch nicht nur für die deutschen Verhältnisse von grundlegender Bedeutung, sondern bietet sich auch als bequemes Nachschlagebuch für Sammler dar. Dabei macht sich, um mit einem frommen Wunsche zu schliessen, wiederum das Fehlen einer festen Nomenclatur für die Formen der Geräte überhaupt geltend, ein sehr grosser Uebelstand, der namentlich in der Verwaltung von Sammlungen und bei Herstellung von Katalogen besonders fühlbar sind. Eine Einigung über die Benennung der einzelnen Geräthformen, womöglich unter Wiederaufnahme der alten Bezeichnungen ist ein dringendes Bedürfniss. Es wird sich dabei wesentlich nur um die Typen handeln, aber das wäre schon ein grosser Gewinn. Im Kunsthandel hat sich für alle Geräthe und Mobilien schon eine Art Jargon herausgebildet, der zwar manche bezeichnende Benennung geliefert hat, aber doch im Allgemeinen nicht zu brauchen ist. Eine wirkliche und endgiltige Feststellung der Nomenclatur dürfte wohl nur durch eine gemeinsame Besprechung aller Interessenten zu erzielen sein.

Für die Geschichte der deutschen Kunst bezeichnet das Buch von M. Rosenberg eine Epoche. Erst jetzt ist der gesicherte Boden gewonnen, auf dem ein Theil derselben sicher und fruchtbringend angebaut werden kann. Rosenberg hat entgiltig die Methode festgestellt, in welcher Weise eine derartige Arbeit anzufassen resp. fortzuführen ist, vor allem die Klippe der Breitspurigkeit glücklich umschifft. Namentlich verdient die kurze und präcise Anführung der einzelnen Geräthe, wo oft aus zwei Worten die Form erkennbar ist, alles Lob. Recht dringend wäre zu wünschen, dass das Werk ganz allmählich weitergeführt werden könnte. Der Verfasser hat bereits wieder ein grosses Material, zu umfassend, um in Zeitschriften placirt werden zu können — und neue Opfer zu bringen, kann man ihm kaum zumuthen. Es ist ein Denkmal echt deutschen Fleisses, ausdauernder Beharrlichkeit und dazu in diesem Fall grossartiger Opferfreudigkeit, nicht bloss an materiellen Opfern, sondern auch nach anderer Hinsicht. Die fortwährenden Reisen von einem Ende Europas zum anderen gehören gerade nicht zu den Annehmlichkeiten eines Gelehrten, der die Ruhe des Studierzimmers liebt; und diese Leistung ist auch auf das Conto des Herausgebers zu schreiben. Aber er darf sich sagen, dass alle diese Mühe und Opfer lohnen; so lange deutsche Kunstgeschichte geschrieben wird, wird sein Buch als ein Hauptrüstzeug gelten und nur wenige Bücher so oft citirt werden, wie »Der Goldschmiede Merkzeichen«. *A. Pabst.*

Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen von **Dr. J. H. von Hefner-Alteneck.** Separatausgabe aus dem Werke: Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des achtzehnten Jahrhunderts nach gleichzeitigen Originalen, zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Zugleich Supplement zu den beiden Werken der ersten Auflage: Trachten des christlichen Mittelalters und Kunstwerke und Gerätschaften des Mittelalters und der Renaissance. Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller, 1889.

Als die Trachten des christlichen Mittelalters und die Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters in zweiter zu einem Werke vereinigter Auflage erschienen, wurde gleich Anfangs nicht bloss die Vermehrung der Tafeln und die vervollkommnete Technik in der Ausführung derselben dankbar begrüsst, man hiess auch das Versprechen willkommen, das Werk nun bis zum Ende des 18. Jahrhunderts fortführen zu wollen. Man braucht heute nicht mehr die bahnbrechende Bedeutung dieses Werkes für unser Kunstgewerbe hervorzuheben, man braucht höchstens wieder in Erinnerung zu bringen, dass dieses Werk keine Publication im gewöhnlichen Sinne, sondern dass es eine That war und dass darin die Arbeit und die wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen eines ganzen langen Lebens geborgen sind. Die erste Auflage (Trachten 1840, Kunstwerke und Geräthschaften 1848) war das Werk eines Kenners, aber auch Sammlers und Liebhabers, der mindestens in Deutschland noch auf sehr wenig begangenen Wegen wandelte; die Renaissance war für das Kunstgewerbe noch zu entdecken; darüber noch hinauszuschweifen, war weder Zeit noch Grund vorhanden. Seitdem hat die nervöse Hast, welche die Entwicklung unseres Kunstgewerbes kennzeichnet, schon längst in das Barock und Rococo getrieben, und ein Werk, das dauernd den Ruhm behaupten wird, die vielseitigste und solideste Mustersammlung für die Kunstindustrie der Vergangenheit zu sein, musste diesem Gang der Entwicklung Rechnung tragen. Indem es dies that, hat es erst seine Abrundung erhalten. So wird es zunächst den Besitzern der ersten Auflage willkommen sein, sich diese durch den Erwerb der Separatausgabe vervollständigen zu können. Der Band enthält 72 Tafeln, von welchen die grössere Hälfte Trachtenbilder bringen. Sehr gut vertreten sind auch die Denkmäler der Goldschmiedekunst in diesen beiden Jahrhunderten; etwas spärlich vorhanden sind Erzeugnisse der Möbeltischlerei. Was die veröffentlichten Denkmäler betrifft, so befindet sich die Mehrzahl derselben in Privatbesitz und werden damit erst jetzt einem grösseren Kreise von Liebhabern bekannt werden. Am Meisten hat die Sammlung des Herausgebers selbst beigesteuert, und man staunt, mit welchem Erfolg, aber auch mit welchem Geschmack derselbe auch für diesen Zeitraum gesammelt hat. So gehören z. B. zwei Ofenkacheln (Taf. 17) von der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zu dem Schönsten, was auf diesem Gebiete in jener Zeit hervorgebracht worden ist. Hervorgehoben sei auch der Apostelkrug von 1666 und der Krug aus der Fabrik Kreussen aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, beide gleichfalls im Besitze des Herausgebers. Für Trachtenbilder bot gleichfalls die Sammlung des Herausgebers in Stammbuchbildern und seltenen colorirten Kupferstichen

viel treffliche Vorbilder. Einzelne Stücke — hervorgehoben seien ein vergoldeter Silberhumpen auf Taf. 4 und zwei Pokale auf Taf. 19 — vom Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts bot die Sammlung Eisenhart in München. Die Erläuterung, mit welcher der Herausgeber die einzelnen Tafeln begleitet, giebt Alles, was zum technischen und künstlerischen Verständniss nöthig ist, mit gewohnter Knappheit und Sachlichkeit, wie sie eben nur ein Mann von der ungewöhnlich reichen Erfahrung, wie sie der Herausgeber besitzt, zu geben vermag. Als Muster solcher Erläuterung möchte ich die zu Taf. 26 und 27 (Radschlosspistole und Gewehrradschloss) anführen. Die Zeitbestimmung ist auch in diesem Band hie und da ein wenig weit gefasst, doch entspricht das ganz der gewissenhaften Art des Herausgebers, welcher wohl weiss, wie schwer gerade bei Werken der Industrie das Datum haarscharf zu bestimmen ist, wenn besondere Nachrichten mangeln. Eine Mittheilung des Herausgebers, die über den Gegenstand der Veröffentlichung hinausgeht, hebe ich hier hervor: die über den ursprünglichen Zustand des Schlosses Aschaffenburg, die sich auf Seite 6 des Textes findet. Auf Taf. 58 hat der Herausgeber — des Costüms wegen — das Bild seines Urgrossvaters und seines Grossvaters gegeben. Da hören wir, dass der erstere 102, der letztere 96 Jahre alt wurde; so haben wir Hoffnung, dass auch dem Enkel, dem Nestor kunst- und culturgeschichtlicher Forschung, noch recht viele Jahre der Arbeit beschieden sein werden. Was die Ausführung der Farbendrucktafeln betrifft, so wurde schon bei Anzeige der ersten Lieferungen dieses Schlussbandes darauf hingewiesen, (Repertorium, XIII. 1890, S. 445), worin ihre besondere Stärke liegt. Sie erfüllen den Zweck ihrer ersten Aufgabe — ein kunstgewerbliches Vorlagenbuch zu sein — ausgezeichnet; Textilarbeiten (z. B. Taf. 20 Stickerei in rothem Garn auf weissem Grund), dann Werke der Goldschmiedetechnik, Geräthschaften in Holz und Thon werden mit bewundernswerther Treue im Farbenton wiedergegeben. Die Handilluminirung der colorirten Tafeln der ersten Auflage wird so kaum vermisst. Man kann der Leistungskraft der Firma Osterrieth nur uneingeschränkten Beifall zollen. Der Verleger aber, der den Muth und den Unternehmungsgeist hatte, das umfassend angelegte Werk in seiner neuen Gestalt in verhältnissmässig kurzer Zeit zu gutem Ende zu führen, hat sich ein dauerndes Anrecht auf den Dank der Vertreter des Kunstgewerbes und der kunstgeschichtlichen Forschung erworben. *H. J.*

Tapisseries, Broderies et Dentelles. Recueil de Modèlles anciens et modernes. Précédé d'une Introduction par **Eugène Müntz,** Conservateur de l'École des Beaux-Arts. Ouvrage enrichi de 150 Gravures. Paris, Librairie de l'Art, 29, Cité d'Antin, 29, 1890. (Bibliothèque internationale de l'Art). 4°.

Eigentlich giebt dieser Band einen durch zahlreiche Abbildungen erläuterten Abriss der Geschichte der Teppichweberei; die Einleitung von Eugène Müntz beschäftigt sich allein mit dieser, und mehr als zwei Drittel der Abbildungen sind diesem Zweige der textilen Künste gewidmet. Es wäre im Interesse der wissenschaftlichen Einheit der Publication gewesen, sich auch in den Abbildungen allein auf Modelle der Teppichweberei zu beschränken, in jedem Falle that der Verf. der Einleitung gut daran, dies zu thun. So erhalten wir

auf achtunddreissig Seiten von ihm einen inhaltreichen, trefflichen Abriss der Geschichte der Teppichweberei verbunden mit einer verhältnissmässig eingehenden Analyse ihrer Meisterwerke. Das zu bieten vermochte freilich nur ein so gründlicher Sachkenner, wie es der Verfasser der Histoire Générale de la Tapisserie und des geschichtlichen Handbuches der Tapisserie ist. Einmal bemerkt der Verf., dass die Zeit nicht mehr fern sein könne, da man nicht bloss die Geschichte der Malerei in ihren officiellen Hervorbringungen schreiben werde, sondern auch die Geschichte der Nebenzweige derselben, welche uns dann zwar minder hohe Absichten, einen weniger erhabnen Stil, aber doch auch hundertmal reicheren Inhalt und daneben noch eine Fülle wunderlicher und picanter Enthüllungen machen wird. »Ich spreche nicht von den kostbaren Urkunden, welche ein solches Studium für die Kenntniss der berühmtesten Meister des Pinsels von Raphael bis Boucher geben wird, eine viel stärkere Ueberraschung wird es sein, dass man bisher ganz unbekannte Schulen für das Ende des 15. und den Anfang des 16. Jahrhunderts wird wieder feststellen können, unbekannt bisher, weil sie im Wesentlichen sich auf die Ausführung von Teppich-Cartons beschränkten.« Schon eine der grossen Teppichausstellungen, wie man sie in dem letzten Jahrzehnt in Florenz, Rom, Paris durchmustern konnte, legten solche Erwägungen nahe; wenn sie nun der beste Kenner des Denkmälerbestandes dieser Kunstgattung zur Aussprache bringt, so wird dies hoffentlich recht schnell zu thatsächlichen Erfolgen führen. Ganz sicher ist es, dass die Kenntniss des mittelalterlichen Stoffkreises die Malerei durch das Einbeziehen der Teppichweberei in dies Studium erheblich sich erweitern wird, andererseits aber erbringen sie infolge ihrer stilistischen Uebereinstimmung mit den Werken der Buchmalerei den Beweis, dass die Buchmalerei in der That in den Stil der Monumentalmalerei einzuführen vermag, was so gerne geleugnet wird. Ich hebe dann hervor die eingehende Analyse der Teppiche Raphael's, die mit Zurückweisung des Vorwurfs beginnt, als habe Raphael bei der Anfertigung des Cartons die Rücksichtnahme auf Bestimmung und Technik der Teppiche ausser Acht gelassen. Für das Urtheil nach dieser Richtung mussten allerdings die Originale im Vatican allein zur Unterlage genommen werden. In den Borduren findet sich hier aller Reichthum, aller Pomp und auch die richtige Art im Ausdruck desselben, welche der Wandteppich fordert. Mit besonderer Liebe analysirt darnach der Verf. Inhalt und Stil dieser Borduren. Folgen, welche dann noch von dem Verf. eingehender behandelt werden, sind die mit der Geschichte von Mars und Venus, des Vertumnus und der Pomona (der Künstler der Cartons hält die Mitte zwischen Raphael's Stil und dem des Giulio Romano) und von Eros und Psyche. Die classische Zeit der Teppichweberei in Frankreich unter Ludwig XIV., die Nachblüthe unter Ludwig XV. und Ludwig XVI. findet gleichfalls eingehende Würdigung auch nach der technischen Seite hin. Am Schlusse giebt der Verf. einige statistische Daten. Er schätzt den in öffentlichen und privaten Sammlungen noch vorhandenen Bestand an Wandteppichen auf 25000—30000. Davon kommen auf den Vatican 1500—2000 Stück. In Florenz besitzt der königliche Palast und die Museen ungefähr 600, der Garde-Meuble national de france inventarisirt bis jetzt 1121, ungefähr gleichviel ist

Kronbesitz in Spanien und Kronbesitz in Oesterreich. Dann kommen die Besitzstände der Privaten; ein Antiquitätenhändler in Paris besitzt z. B. 600. Dieser noch vorhandene Reichthum ist um so staunenswerther, als man noch im ersten Drittel unseres Jahrhunderts oft ganz barbarisch mit den Leistungen besonders mittelalterlicher Teppichweberei verfuhr; auch hiefür bringt der Verf. Beispiele. Die Abbildungen genügen billigen Anforderungen, sie geben ein anschauliches Bild der Hauptwerke der Teppichweberei, aus den verschiedenen Perioden der Blüthezeit dieser Technik, und sie nehmen dabei auch darauf Rücksicht, auch weniger bekannte Denkmäler der Forschung und der kunstgewerblichen Verwertung zugänglich zu machen. Ich nenne da z. B. die Folge von fünf Teppichen mit der Geschichte von Mars und Venus, die Folge von acht mit der Geschichte von Eros und Psyche (Schloss von Pau), zwei Teppiche mit der Geschichte von Aurelius und Zenobia im Museum von Aubusson (Cartons von Jan Snellinck d. Ae.) die Teppichfolge nach Cartons von Ch. Le Brun, einzelne Teppiche nach Cartons von Cl. Audran, Breughel, Boucher. So darf man diesen neuen Band der Bibliothèque internationale de l'Art zunächst als ein selbständiges Hilfsmittel zur Einführung in die Kenntniss der Teppichweberei und deren Geschichte, dann aber seiner zahlreichen Abbildungen wegen als eine wünschenswerthe Ergänzung zu des Verf. Handbuch La Tapisserie (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts) willkommen heissen. *k.*

Notizen.

[Vincent Sellaer und Vincent Geldersman.] In der alten Pinakothek zu München befindet sich unter Nr. 172 ein Gemälde, welches Christus unter den Müttern und Kindern darstellt »Lasset die Kindlein zu mir kommen«. Es ist bezeichnet: VINCENT: SELLAER. F. 1538 und rührt offenbar von einem flämischen Meister her, der in Italien gewesen ist und hier einen starken Einfluss der raphaelischen Schule empfangen hat — ein etwas älterer Zeitgenosse von Frans Floris.

Diesen Sellaer, von dem sonst kein bezeichnetes Bild bekannt ist, glaube ich in dem bei E. Neeffs, Histoire de la Peinture et Sculpture à Malines, 1876, p. 503, vorkommenden Maler Vincent Zellaer vermuthen zu dürfen. Vincent Zellaer wohnte in Mecheln am Kirchhofe St. Rombout; er findet sich in einem gemeindlichen Steuerregister vom 23. Juli 1544 vor. Das Z der einen Bezeichnung und das S der andern können nichts dagegen beweisen, da beide Buchstaben früher in den Niederlanden häufig mit einander vertauscht wurden. Der Name kommt in Mecheln bereits in der Mitte des 13. Jahrhunderts vor; ein Maler van Zellaer oder Zeelare erscheint in den 70er Jahren des 15. Jahrhunderts daselbst. Einem Bildhauer Peeter van Sellaer (Sohn oder sonst Ver-

wandter von Vincent?) begegnen wir zu Antwerpen in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

K. van Mander führt unter den Mechelner Künstlern keinen Vincent Sellaer, wohl aber einen Vincent Geldersman auf. Es fragt sich nun, ob nicht beide Namen identisch sind. Wenn Geldersman allerdings, wie die neueren Biographen angeben, 1539 geboren wäre, so könnte selbstverständlich nicht daran gedacht werden. Jedoch van Mander gibt keine Daten an, ordnet ihn vielmehr einfach unter die alten Mechelner Künstler ein, die zu seiner Zeit schon verstorben waren. Das »Geburtsjahr« 1539 scheint erst auf den unzuverlässigen Bryan zurückzugehen, der es nach beliebter Manier einfach aus den Fingern sog. Wir stehen ihm mit grossem Misstrauen gegenüber. Seinen Geldersman nennt van Mander einen sehr guten Künstler; er habe gemalt eine Leda, eine Susanna, eine Kleopatra und ähnliche Sachen, ferner in der Rittercapelle von S. Rombout in Mecheln eine Magdalena, die Füsse des Herrn waschend. Von diesen Werken ist nichts mehr bekannt. Nun hat das Münchener Kupferstichcabinet eine äusserst feine Federzeichnung erworben, welche eine zur Hälfte nackte Frau versinnlicht, anscheinend eine Susanna. Sie schlägt also in das Genre, das Geldersman liebte. Bezeichnet ist sie mit anderer Tinte und von etwas späterer Hand: Meester Vincent Inuentor. Vielleicht ist sie sogar besagte Susanna des Vincent Geldersman. Ein Vergleich mit dem Pinakothekbilde des Sellaer ergibt so viel, dass die Wahrscheinlichkeit der gleichen Hand sich nicht leugnen lässt. Es hat ja immer etwas Missliches, eine Zeichnung mit einem Gemälde in Beziehung zu setzen und mahnt zur Vorsicht, aber man kann doch nicht leugnen, dass das weibliche Gesicht im Hintergrunde links des Bildes denselben Typus aufweist, wie die Susanna, dass die Anordnung und Verknotung der Haare eine auffallende Verwandtschaft haben und dass auch in der Gewandung u. s. w. Analogien sich finden. Berücksichtigt man, dass beide Maler in Mecheln waren, beide Vincent hiessen, dass die Zeichnung in die bei Geldersman beliebte Richtung gehört und unstreitig Verwandtschaft mit dem als Sellaer bezeichneten Gemälde aufweist, so ist wohl ein, wenn auch zaghafter, Schluss gestattet, dass Vincent Sellaer und Vincent Geldersman Eine Person bilden. Sellaer kann ja schliesslich den Beinamen Geldersman geführt oder van Mander in dem Namen sich auch geirrt haben. *Wilh. Schmidt.*

Bibliographische Notizen.

Les Constructions du Pape Urbain V a Montpellier (1364—1370) par Eugène Müntz. Paris, Ernest Leroux Editeur, 1890.

Auch ein Ergebniss der Forschungen des Verfassers in den Archiven des Vaticans. Die Bauthätigkeit Urbans V. in Montpellier hängt mit der Bauthätigkeit der Päpste in Avignon zusammen. Urban V. hatte lange Zeit zu

Montpellier gewohnt und als Zeichen des Dankes erbaute er Kirche und Kloster zu Ehren der Heiligen Benedict und Germanus. Für den Plan des Baues, sowie für die Leitung desselben werden Namen genannt, welche schon aus der Baugeschichte Avignons bekannt sind, so Bernard de Manso, Bertrand Nogayrol, Albricus Cluselli; der erste Werkmeister dürfte Guillaume Cumbas gewesen sein. Auch die künstlerische Ausstattung kam zu grossem Theile aus Avignon. So 56 (nicht 66, wie wohl in Folge eines Druckfehlers es im Text heisst — im Gegensatz zu der Angabe der Urkunde auf S. 12) Leinwandbilder (CVI pecias panni linei pictas continentes vitam sancti Benedicti), welche der aus seinen Arbeiten in Avignon wohlbekannte Matteo di Giovanotto da Viterbo mit mehreren Gehilfen gemalt hatte. Das Retabulum dagegen mit den Heiligen Benedict und Germanus aus vergoldetem Silber und Email wurde in Montpellier selbst hergestellt. Die von Urban V. aufgewendeten Mittel betrugen gegen 70,000 Lire. Interessant sind auch die Notizen über die von Urban angekauften Bücher für die eingerichtete medicinische Schule. Von dem ursprünglichen Klosterbau, später bischöfliches Palais, jetzt École de Médecine, sind nur mehr Reste der sehr dicken Mauern erhalten, von der Kirche — jetzt Kathedrale — nur mehr die um eine Travée verkürzten Schiffe; der Chor wurde schon zweimal erneuert.

La Badia di Fiesole. Nuovi documenti concernenti la storia della sua fabbrica (Arte e Storia, 1891, Nr. 3). C. v. Fabriczy war so glücklich, die ganzen Bauacten (nur ein Band mit den Eintragungen von Sept. 1464 bis Sept. 1466 ist in Verlust gerathen) für die Badia in dem Archiv von Santa Maria degl' Innocenti aufzufinden. Der plangebende Architekt bleibt nach wie vor im Dunkeln, nur so viel ist jetzt gesichert, dass es Brunellesco nicht gewesen ist. Der Bau wurde 1456, zehn Jahre nach dem Tode Brunellesco's begonnen; mit Recht bemerkt der Verfasser, dass jeder Grund für die Annahme mangelt, Cosmo Medici habe sich den Plan von Brunellesco entwerfen lassen, dann aber den Bau mindestens ein Jahrzehnt bei Seite geschoben, obgleich der frühere Bau schon im Jahre 1439 in trostlosem Zustand sich befand. Entschiedener als früher wird damit die Aufmerksamkeit auf L. B. Alberti gelenkt, der gerade in jenen Jahren 1456 bis 1459 in Florenz sich befand und mit Bauentwürfen für Giovanni Rucellai beschäftigt war. Seine Stellung würde es wie sonst erklären, dass sein Name in den Zahlungsbüchern nicht erscheint. Der Umbau begann mit dem Kloster; das Refectorium war schon April 1458, der Umbau der Kirche war in den ersten Monaten 1466 vollendet, da damals die Einsetzung der Glasfenster vor sich ging. Sehr ergiebig sind die Rechnungsbücher, soweit die Bildhauer- und Steinmetzarbeiten in Frage kommen. Als Künstler des fein decorirten Pergamo im Refectorium weist der Verfasser den Piero di Cecco aus Fiesole nach, hervorragend thätig für andere Decorationsarbeiten in Stein waren Bruoso di Benedetto und Benedetto di Benedetto aus Fiesole; auch Giulio da Majano erhielt erhebliche Summen ausgezahlt. Francesco Ferrucci, der Schüler des Verrocchio, erscheint hier mit Werken, welche wohl zu seinen frühesten gehören; sie sind erhalten und gehören zu den an-

muthigsten Decorationsstücken der Zeit. Freudig sei schliesslich davon Kenntniss genommen, dass der Verfasser die Vollendung seiner Monographie über Brunellesco, das Werk vieler Arbeitsjahre, in nahe Aussicht stellt.

Das Heilige Grab auf dem reformirten Friedhofe zu Homburg v. d. Höhe (früher in Gelnhausen) von L. Jacobi, Architekt. (Separat-Abdruck aus den Mittheil. des Vereins f. Geschichte und Alterthumskunde zu Homburg v. d. H. Viertes Heft 1891.) Homburg, Steinhäusser 1891.

Das Heilige Grab, das sich in Gelnhausen auf dem lutherischen Friedhof befand, sollte 1825 auf den Abbruch verkauft werden. Der Landgraf von Homburg, Friedrich Joseph, erwarb es, indem er statt der geforderten 300 Gulden 500 für die Armen Gelnhausens erlegte. Wir erfahren nun hier, mit welcher Sorgfalt man beim Abbruch und bei dem Wiederaufbau verfuhr. Der Grundstein für den letzteren wurde am 23. Juni 1825 gelegt. Es war dies auch der alte Grundstein, auf dem man nun auch in letzter Stunde das Entstehungsdatum — 1490 — entdeckte, zu dem auch die spätgothischen Formen ganz gut stimmten. Der Verfasser führt den Nachweis, dass das Heilige Grab zu Gelnhausen, jetzt Homburg, eine in Maassen und Verhältnissen genaue Nachbildung des Heiligen Grabes zu Jerusalem ist. Mit dem »Heiligen Grab« zu Nürnberg und Görlitz bildet es eine besondere Gruppe von Nachahmungen der Heiligen Stätte — da diese drei Copien als Freibauten ausgeführt sind. Wer der Stifter des Baues zu Gelnhausen war, konnte nicht nachgewiesen werden. Fünf Tafeln erläutern die interessante und fleissige Studie.

Rafael's Wandgemälde: Die Philosophie, genannt die Schule von Athen. Von Franz Bole. Mit einer Abbildung. Brixen, Weger 1891.

A. Springer hat in seiner Abhandlung über die Schule von Athen (Graphische Künste, 1883) an die Spitze seiner Erläuterung des Inhalts des Wandgemäldes den Satz gestellt: Die Webekette bildet in der Schule von Athen die Darstellung der sieben freien Künste, die Einschlagsfäden die Verherrlichung griechischer Philosophen. Der Verfasser der vorliegenden Schrift spricht den gleichen Grundgedanken aus, nur sucht er daneben auch noch nach Vorgang früherer Deuter zu beweisen, dass auch der historische Verlauf der antiken Philosophie hier künstlerische Darstellung gefunden habe. Auch das Bestreben, für die einzelnen Persönlichkeiten Namen zu finden, erneuert sich hier und viel Scharfsinn gibt sich dabei kund. Wie die Angelegenheit steht, dünkt mir, dass in Springer's Erläuterung Alles gegeben ist, was als wissenschaftliche Thatsache gegeben werden kann. Daneben wird die Vermuthung immer wieder gerne an dieses inhaltreichste Denkmal der Malerei der Renaissance anknüpfen. Und so als Zeugniss liebevollen Versenkens in den Künstler sei die vorliegende Schrift willkommen geheissen.

Die Saalfelder Altarwerkstatt. Von Prof. Dr. P. Lehfeld. (Separat-Abdruck aus der Zeitschrift für Thüringische Geschichte und Alterthumskd., N. F., VI. Band.)

Drei Altäre, im Schloss Landsberg (1498), zu Gorndorf (1490), Neusitz (1515), tragen als Namen ihres Herstellungsortes Saalfeld; dazu kommen noch

eine Reihe anderer Altäre oder Fragmente von solchen, welche stilistisch auf die gleiche Werkstatt weisen. Der Name des Meisters dieser Werkstatt war noch nicht aufzufinden. Bei allen diesen Altären steht der künstlerische Werth der Schnitzereien hoch über dem der Malereien. Der Verfasser gibt eine eingehende Analyse des Stils, die zunächst klar macht, dass in Bezug zu den Erfurter Arbeiten dieser Zeit eine Verwandtschaft, wie man annahm, nicht vorhanden ist, und dass auch die Verwandtschaft mit den Arbeiten der Werkstatt des Wolgemuth nur eine sehr ferne ist. Dagegen weist der Stil auf die künstlerische Richtung, wie sie in Unterfranken, Würzburg, Aschaffenburg anzutreffen ist, und am nächsten steht nach Dafürhalten des Verfassers der Meister der Saalfelder Werkstatt dem Meister von Creglingen. Auch die Malereien dürften von Gesellen, die in Würzburg und Aschaffenburg zu Hause waren, herrühren. Es stärkt diese auf stilkritischen Erwägungen beruhende Vermuthung, dass Saalfeld in kirchlichen Beziehungen zu dem Erzbisthum Mainz und zu Aschaffenburg stand. Zwei Lichtdrucke — der Mittelschrein des Altars in der Kirche zu Lobstedt und der Mittelschrein des Altars in der Kirche zu Neusitz — sind der inhaltreichen und für die Kunstgeschichte Thüringens so wichtigen Abhandlung beigegeben.

Der Hochaltar in der St. Kilianskirche zu Heilbronn a. N. ist von H. Schuler in Heilbronn in neun Folio-Photographien veröffentlicht worden. Am Relief der Auferstehung Christi ist das Datum der Entstehung angegeben: 1498. W. Lübke, welcher den Photographien eine kurz gefasste Erläuterung beigab, führt aus, dass an Tilmann Riemenschneider als Künstler des Werkes nicht gedacht werden könne, er vermuthet als Urheber desselben einen schwäbischen und wahrscheinlich der Ulmischen Schule angehörigen Meister. »Jedenfalls handelt es sich um einen Meister, der unter seinen Zeitgenossen eine besonders hohe Stellung einnahm.« Von den Gemälden, die sich sicher auf der Aussenseite der Flügel befanden, ist keine Spur mehr vorhanden.

Holbein's Madonna des Bürgermeisters Meyer im königl. Schloss in Darmstadt ist seit der neuen Aufstellung dem Publicum ohne jede Schwierigkeit zugänglich. Es war darum ein guter Gedanke Friedrich Schneider's, eine kurz gefasste Erläuterung des Werkes zum Gebrauche für die Besucher zu schreiben. Die gestellte Aufgabe ist trefflich gelöst. Die Geschichte des Bildes, die Studien, welche demselben zu Grunde liegen, die malerische Technik wird anspruchslos, aber in jeder Einzelheit unanfechtbar erzählt und so der Beschauer geschichtlich und künstlerisch orientirt, ohne ihn in selbständiger Stellungnahme zu dem künstlerischen Gehalt des Bildes zu behindern.

Giovanni Morelli †.

Am 1. März 1891 ist der italienische Senator und Kunstforscher Giovanni Morelli, unter dem Kampfnamen Iwan Lermolieff weiten Kreisen bekannt, in seiner Behausung zu Mailand gestorben. Im Gegensatz zu dem nur zwei Wochen früher erfolgten Tode des allverehrten Nestors der Kunstforscher, Karl Ed. von Liphart in Florenz, ist dieses Ereigniss ganz unerwartet eingetreten, nachdem der Dahingeschiedene noch zwei Monate vorher einen neuen Band seiner Kunstkritischen Studien über italienische Malerei in die Welt gesandt und dadurch das Erscheinen des Schlussbandes dieses Werkes in nahe Aussicht gestellt hatte. Wie es heisst, erlag er den Folgen der Influenza, die ihn im Vorjahre heimgesucht hatte. Die fünfundsiebzig Jahre, die er zurückgelegt — er war am 25. Februar 1816 in Verona als Spross einer Schweizer Familie geboren — machten sich hier also geltend, obwohl der Geist noch seine volle Rüstigkeit bewahrt hatte.

Wirkt ein solcher Hingang schon erschütternd, so noch mehr, wenn es sich um einen Mann handelt, der inmitten der heftigsten litterarischen Fehden stand. Doch so viel der Gegner er sich auch durch seine ausfahrende Kampfesweise geschaffen: angesichts des offenen Grabes werden sie wohl alle mit den Anhängern des Dahingeschiedenen in der aufrichtigen Trauer darüber sich zusammenfinden, dass die Welt eines so eigenartigen und insbesondere für die Kunstforschung so wohl ausgerüsteten Geistes verlustig gegangen ist.

Denn wie Wenige ist Morelli durch sein ganzes Leben hindurch ein Strebender geblieben, hat stets sein Auge neuen Eindrücken offen gehalten und ist ebenso wenig davor zurückgescheut, begangne Irrthümer einzugestehen und zurückzunehmen, wie er es sich hat verdriessen lassen, nach neuen Formulirungen für die geänderte Erkenntniss zu suchen.

Es war etwas Kerniges, Frisches, Naturwüchsiges in dem Mann; angeborne Neigung, ein innewohnender künstlerischer Trieb hatten ihn zur Beschäftigung mit der Kunst hingeführt. Wer das Glück hatte, mit ihm in Berührung zu kommen, der fühlte sich durch die Abgeschlossenheit und Durchbildung seiner Persönlichkeit auf's wohlthuendste berührt. Ohne etwas vom Sonderling zu haben, gehörte er doch einer sehr seltenen Gattung des Menschengeschlechts an: er war ein Wesen für sich, eine Sondernatur.

Seinen tief in das Wesen der Künstler eindringenden Untersuchungen hat die Wissenschaft vielfache Förderung zu verdanken; ein freier, seiner selbst sicherer Geist bot ihm die Richtschnur für die Beurtheilung des Werths der Kunstwerke; über seinen Darlegungen waltete ein Ton liebenswürdigen, leicht skeptisch angehauchten Humors.

So einfach und rein freilich gestaltet sich nicht das Bild des Mannes, das sich aus seinen Schriften gewinnen lässt. Da ist es vielfach durch Starrheit, Unduldsamkeit, Gereiztheit getrübt. Diese Misstöne aber waren weit weniger in seinem Wesen begründet, als durch äussere Umstände veranlasst. Als Politiker liess er sich dazu hinreissen, seine Abneigungen auf das Bereich der Wissenschaft zu übertragen, wie solches sein Verhalten gegen Cavalcaselle zeigte. Dann aber beging er den grossen Fehler, sich durch eine Schar begeisterter Anhänger als deren Anführer auf den Schild heben zu lassen. Zum Vertreter einer bestimmten, daher nothwendiger Weise eng begrenzten Geistesrichtung war er aber nicht geschaffen. Sein Element war die Freiheit. Im Interesse seiner Anhänger nun musste er um jeden Preis sein Ansehen zu behaupten trachten; die sogenannte Experimentalmethode gewann die Bedeutung eines Schibboleths, und doch widersprach die Beschränkung auf einen so schmalen und fest bestimmten Weg durchaus seiner Eigenart. Denn in sich selbst, in seiner abgeschlossenen Persönlichkeit besass er den sichern Maassstab für den Werth oder Unwerth der Kunstwerke. Wo er irrte, da geschah es zumeist, weil er zu sehr auf die äussern Merkmale geachtet und sich nicht unbefangen genug der Leitung seines durch die Erfahrung entwickelten Gefühls überlassen hatte.

Die Persönlichkeiten dieser Art sterben nicht gerade aus, aber sie werden unter dem Drucke der vielfältig gesteigerten Ansprüche des praktischen Lebens immer seltener. Es gilt also festzuhalten, was von ihnen in der Erinnerung geblieben ist, um so mehr, als sie vorwiegend durch das Ganze ihres Wesens und erst in zweiter Linie durch ihre einzelnen Leistungen zu wirken pflegen.

Giovanni Morelli (nach den Münchener Neuesten Nachrichten vom 3. März eigentlich Morel) besuchte anfangs die Schule in Bergamo (diese Angaben entnehme ich namentlich einem Artikel des Dresdener Anzeigers vom 5. März), dann die in Aarau. Hier legte er den Grund zu seiner deutschen Bildung. In München studirte er darauf Medicin, nahm 1836 an der Section der ersten Choleraleichen theil, wandte dann aber, wie es heisst, durch Genelli angeregt, sein Interesse der Kunst zu, worin er durch die Bekanntschaft mit dem Berliner Kunstforscher Waagen, sowie durch einen Aufenthalt in Paris bestärkt worden zu sein scheint. Weiterhin nahm er an den Untersuchungen über Bau und Bewegung der Gletscher durch Agassiz theil und betrieb germanistische Studien, seine Kunstkenntnisse aber vertiefte er auf zahlreichen Reisen innerhalb Italiens, wobei er mit einer Reihe der hervorragendsten, an der Einigung des Landes arbeitenden Männer in Berührung kam. So vorbereitet betrat er die politische Laufbahn, die die besten Jahre seines Lebens in Anspruch nahm. Als leidenschaftlicher italienischer Patriot nahm er 1848/49 thätigen Antheil an den Kämpfen gegen die österreichische Herrschaft. Nachdem er

dann eine Zeit lang zurückgezogen gelebt, vertrat er von 1860 bis 1870 bis 1870 seinen Wohnsitz Bergamo als Abgeordneter, wobei er eine der festesten Stützen des Königthums bildete; 1873 aber wurde er bei Gelegenheit eines Pairschubs zum italienischen Senator ernannt. Als Kunstkenner wurde er bis zum Jahre 1886 vielfach mit officiellen Commissionen bei der Verwaltung der Kunstdenkmale des Königreichs betraut. Als Schriftsteller trat er erst 1875 mit seinen in der Lützow'schen Zeitschrift unter dem Pseudonym Iwan Lermolieff veröffentlichten Aufsätzen über die Galerien Roms hervor, denen er 1880 das Buch über die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin nachfolgen liess. In zahlreichen Artikeln dieses Repertoriums, sowie der Lützow'schen Zeitschrift, die sich namentlich mit Raphaels Jugendentwicklung beschäftigten, erwies er sich dann als ein äusserst fruchtbarer, zugleich aber auch als ein sehr streitlustiger Schriftsteller. Ein Jahr vor seinem Tode endlich begann er seine älteren Schriften in wesentlich vermehrter und umgearbeiteter Gestalt als kunstkritische Studien über italienische Malerei wieder herauszugeben. Alle diese Werke schrieb er in einem vortrefflichen kernigen Deutsch.

Neben dieser publicistischen Thätigkeit ging aber eine andere weit stillere einher, nemlich die des Bildersammlers. In dem Museum, das Morelli in seiner Mailänder Wohnung vereinigt und das nun, wie es heisst, der Galerie von Bergamo laut letztwilliger Verfügung einverleibt werden soll, hatte er sich das Rüstzeug für seine Forschungen, zugleich aber auch das Mittel geschaffen, das ihm bei den vielen litterarischen Fehden, die er selbst heraufbeschworen, die Ruhe und Sammlung und Ausspannung zu gewähren vermochte, deren er seiner ganzen nach innen gekehrten Anlage nach dringend bedurfte. Ueberschritt man den lichten geräumigen Hof und erstieg die zwei hohen Stiegen, so befand man sich in der nicht grossen, aber behaglichen Wohnung, deren beide Zimmerreihen, die eine nach dem Hofe zu, die andere nach dem geräumigen Garten hin gelegen, vortrefflich erhellt und daher zur Aufnahme von Bildern besonders geeignet waren. An den Wänden des Corridors hingen die zahlreichen Zeichnungen, die Morelli gesammelt. Unter den Gemälden aber waren seine Lieblingsmeister vertreten, Sodoma durch eine frühe Madonna, Moretto durch das kleine feine Bild Christi mit der Samariterin, Viti durch die hl. Margarita, Giovanni Bellini durch eine Madonna von noch mantegnesker Herbigkeit. Dazwischen ein paar Thonmodelle, von Jacopo della Quercia das Relief einer Madonna, von Benedetto de Majano ein knieender Engel. Das Speisezimmer war mit einer Anzahl auserwählter Bildnisse von Basaiti (datirt 1521), Romanino, Moroni, Pontormo (der junge Bandinelli) geziert, woran sich in den anstossenden, dem Quattrocento gewidmeten Räumen das Bildniss Lionello's d'Este von Pisanello sowie das des Giuliano de' Medici von Botticelli schlossen. Die Mailänder Schule war durch eine schöne Heiligenfigur Borgognone's, eine reizende kleine Madonna von Luini, den segnenden Christusknaben Boltraffio's und ein Jünglingsportrait Ambrogio de' Predi's vertreten; die Veroneser stellten ihre Buonsignori und Caroto (beides Predellen), ihre Giolfino, Franc. Morone und Gir. dai Libri; die übrigen Oberitaliener Defen-

dente Ferrari, Bartolommeo Montagna (Hieronymus), Civerchio, Sophonisba Anguissola (hl. Familie von 1559). Weiterhin sind zu erwähnen die Florentiner Botticelli, ausser dem genannten Bildniss, mit der Geschichte der Virginia und einem segnenden Christus, Pesellino, Bacchiacca (Kain und Abel), unter dem Namen Baldovinettis ein Kopf in Fresco, aus Verrocchio's Atelier ein kleiner Tobias mit dem Engel; endlich die Sienesen Matteo di Giovanni, Neroccio und Balduccio (Clölia) und die Ferraresen Ercole Grandi und Atichele Coltellini (Darstellung im Tempel). Im Arbeitszimmer aber hingen, um das Auge durch den Anblick einer ganz verschiedenen Kunstweise frisch zu erhalten, nur Niederländer und zwar durchaus mit feinem Geschmack ausgewählte, wie die Namen Maes, B. Fabritius, Flinck, Backer, Molenaer, A. Palamedes, Jobst Berck-Heyde beweisen.

Durch diese Aufzählung wird für die Eingeweihten die Geistesrichtung des Mannes schon genügend gekennzeichnet. Er war in erster Linie Forscher, vergass aber darüber nicht der Anforderungen des Geschmacks. Auch seinen Bildern gegenüber war er nicht von blinder Voreingenommenheit, sondern von wahrer, aus bester Erkenntniss fliessender Liebe erfüllt. Es war eine Freude sich hier mit ihm, der gern seine Photographien zur Hand nahm, über Fragen der Kunstgeschichte zu unterhalten. Dann blitzten seine scharfen Augen im Ueberredungseifer hell auf, den Mund mit dem martialischen Schnurr- und Knebelbart umspielte ein feines Lächeln, seine ganze übrige Erscheinung aber bewahrte den Stempel des ruhigen, kühlen Welt- und Menschenkenners.

Ueber die Ergebnisse seiner Forschungen wird erst eine spätere Zeit endgiltig aburtheilen können. Dass er die Kunstforschung vielfach weiter gefördert und namentlich nach vielen Richtungen anregend gewirkt hat, steht schon jetzt fest. Durchaus berechtigt war sein Widerspruch gegen eine zu weite Ausdehnung der sogen. Beeinflussungstheorie, wie andrerseits seine Betonung der örtlichen Bedingungen, unter denen die Künstler aufzuwachsen pflegen. Eine solche Betrachtungsweise aus den Bedingungen der Zeit und der Landschaft heraus ist als eine echt organische zu bezeichnen; dass daneben aber auch der schöpferisch-persönliche Factor zu seinem Rechte kam, dafür sorgte in Morelli die poetische Ader, die ebenso seiner Erscheinung wie seinen Schriften das Gepräge gab. *W. v. Seidlitz.*

Verzeichniss von Besprechungen.

Angelucci, M. A. Catalogo della Armeria Reale. (Böheim, W.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 11.)
Antoniewicz, J. Ikonographisches zu Chrestièn de Troyes. (Schneider, F.: Deutsche Litter.-Ztg., 1.)
Archivio, l', storico dell' arte. (G. F.: Kunstchronik, N. F., II, 1.)
Argnani, F. Le Ceramiche e Majoliche Faentine. (B.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 11.)
Babelon, E. Catalogue des monnaies grecques de la bibliothèque nationale. (A. de Witte: Rev. Belge de numismat., 1891, 1.)
— Le cabinet des antiques à la bibliothèque nationale. (F. de Mély: Revue de l'art chrétien, janv.)
— Manuel d'archéologie orientale. (Lehmann: Berliner philol. Wochenschrift, X, 44.)
Baumeister, A. Bilder aus dem griech. und römischen Alterthum. (fs.: Lit. Centralblatt, 50.)
Beissel, S. Die Bauführung des Mittelalters. (B.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 12.)
Bindi. Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. (Winkelmann: Götting. gel. Anz., 2.)
Böheim, W. Handbuch der Waffenkunde. (P.: Kunstchronik, N. F., II, 13. — Gurlitt, C.: Deutsche Litter.-Ztg., 8.)
Boutkowski-Glinka, A. Petit Mionnet de poche ou répertoire pratique à l'usage des numismatistes. (Wochenschr. für class. Phil., VII, 52.)
Collection Spitzer, la. Paris, Quantin et Lévy. (F. de Mély: Rev. de l'art chrétien, janv.)
Drach, C. A. Der Hessische Willkomm. (B.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 2.)
Duhn, F. u. L. *Jacobi*. Der griechische Tempel in Pompeji. (D. Litter.-Ztg., 4.)
Dumon, K. Le théâtre de Polyclète (ελ.: Liter. Centralbl., 43.)
Engelmann, R. Bilderatlas zu Ovid's Metamorphosen. (A. R.: Lit. Centralblatt, 42.)
— Bilderatlas zum Homer. — Bilderatlas zu Ovid's Metamorphosen. (fs.: Liter. Centralbl., 45. — Mayer, M.: Kunstchronik, N. F., II, 6.)
Escher. Triton und seine Bekämpfung durch Herakles. (Kuhnert: Götting. gel. Anz., 2. — Wernicke, K.: Deutsche Litter. Ztg., 6.)
Fäh, A. Grundriss der Geschichte der bildenden Künste. (Puchstein, O.: D. Litter.-Ztg., 51.)
Friedländer, J. Gottfried Schadow. (Dobbert: Nat.-Ztg., 489.)
Frizzoni, G. Arte italiana del Rinascimento. (Arte e storia, X, 4.)
Gerspach. Les tapisseries coptes. (Rgl.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 2.)
Goldschmidt, A. Lübecker Malerei und Plastik bis 1530. (Graul, R.: Kunstchronik, N. F., II, 2.)
Gurlitt, C. Deutsche Turniere. (P.: Kunstchronik, N. F., II, 13.)
— W. Ueber Pausanias. (Weil: Berl. philol. Wochenschr., X, 35.)
Handbuch der Architektur. Hrsg. von J. Durm etc. T. 3. (A. G.: Literar. Centralbl. 49.
Haupt, R. u. F. *Weysser*. Die Bau- und Kunstdenkmäler im Kreise Herzogthum Lauenburg. (β.: Liter. Centralbl., 52.)
Hefner-Alteneck, J. H. Originalzeichnungen deutscher Meister. (Kunstchronik, N. F., II, 13.)
Herrmann, P. Das Gräberfeld von Marion. (T. S.: Liter. Centralbl., 45.)
Hirth, F. Chinesische Studien. Bd. 1. (B.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 10.)
Hölder, O. Die römischen Thongefässe der Alterthumssammlung in Rottweil.

(Schumacher, K.: Deutsche Litteratur-Ztg., 45. — A. R.: Lit. Centralbl., 44.)

Hülsen, C. u. P. *Lindner*. Die Alliaschlacht. (Cantarelli, L.: La Cultura. N. S., I, 3.)

Jännicke, F. Figuren- u. Blumenmalerei. (Weizsäcker, H.: Deutsche Litteratur-Ztg., 41.)

Janitschek, H. Geschichte der deutschen Malerei. (β: Liter. Centralbl., 44. — Kunstwart, 5. — Die Nation, 1.)

Imhoof-Blumer. Griechische Münzen. (Weil, R.: Deutsche Litter.-Ztg., 6.)

Kekulé, R. Ueber die Bronzestatue des sogen. Idolino. (Ad. M.: Lit. Centralblatt, 48.)

Kinch, K. F. L'arc de triomphe de Salonique. (O. R.: Liter. Centralbl., 6.)

Kopecky, J. Die attischen Trieren. (A. H.: Liter. Centralblatt, 48.)

Laloux, V. et P. *Monceau*. Restauration d'Olympia. (Niemann, G.: Kunstchronik, N. F., II, 13.)

Lepsius, G. R. Griechische Marmorstudien. (Kekulé, R.: Deutsche Litter.-Ztg., 40.)

Lermolieff, J. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. (Frizzoni, G.: Arch. storico dell' arte, IV, 1.)

Lichtwark, A. Der Ornamentstich der Frührenaissance. (R—r.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., V, 12.)

Montelius, O. L'âge du bronze en Égypte. (Wiedemann, A.: Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinl., LXXXIX.)

Moore, C. H. Development and character of gothic architecture. (β: Lit. Centralblatt, 52.)

Müntz, E. Le mausolée du cardinal Lagrange à Avignon. (Arch. storico dell' arte, IV, 1.)

Nautilus. Billige Weisheit. (Falke, J.: Oesterr. Lit. Centralblatt, 1.)

Neuwirth, J. Die Wochenrechnungen u. der Betrieb des Prager Dombaues. (β: Liter. Centralbl., 47.)

Oechelhäuser, A. Der Bilderkreis zum Wälschen Gaste. (Kraus, F. X.: Deut. Litter.-Ztg., 5. — L. M.: Archivio stor. dell' arte, IV, 1.)

Oettingen, W. Filarete's Tractat über die Baukunst. (β: Lit. Centralbl., 2.)

Pottier, E. Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. (S. Reinach: Revue critique, 8.)

Reimers, J. Peter Flötner, (R—r.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., V, 12.)

Rossbach, O. Griechische Antiken des archäologischen Museums in Breslau. (Wernicke, K.: Deutsche Litter.-Ztg. 52.)

Schmarsow, A. St. Martin von Lucca. (Frey: Mitth. a. d. hist. Lit., XVIII, 4.)

Schönherr, D. Geschichte des Grabmals Kaisers Maximilians I. (β: Lit. Centralblatt, 50.)

Schultz, A. Alltagsleben einer deutschen Frau. (Lit. Centralbl., 3.)

Schulz, J. Der byzantinische Zellenschmelz. (B.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 2.)

Simonsen, D. Sculptures et inscriptions de Palmyre. (T. S.: Lit. Centralbl., 41.)

Springer, A. Der Bilderschmuck in den Sacramentarien des frühen Mittelalters. (H. J.: Literar. Centralbl., 6.)

Studniczka, F. Kyrene. (Mayer, M.: D. Litter.-Ztg., 43. — Szanto, E.: Zeitschr. f. d. österr. Gymnasien, XLI, 8.)

Thrämer. Pergamos. (H. Welzhofer: Bl. f. das bayer. Gymnasialschulwesen, XXVI, 9.)

Tikanen, J. J. Die Genesismosaiken von S. Marco in Venedig und ihr Verhältniss zu den Miniaturen der Cottonbibel etc. (Dobbert: Götting. gelehrte Anzeigen, 22.)

Vallier, G. Numismatique du Parlement de Grenoble. (J. R.: Revue belge de numismat., 1891, 1.)

Wastler, J. Das Landhaus in Graz. (Gurlitt, C.: Deutsche Litter.-Ztg., 2.)

Wolfram, G. Die Reiterstatuette Karls des Grossen. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 11.)

Die Madonna vor der Felsgrotte in Paris und in London.

Von **W. Koopmann.**

Wie sich in den letzten Jahren dank einer genaueren Bilderkenntniss und glücklicher archivalischer Funde fortwährend die Zahl der uns bekannten Schüler Rembrandt's mehrt, wodurch es möglich wird, manchem trefflichen Werk gerecht zu werden, das namenlos oder unberechtigter Weise unter dem Namen des Meisters die Qual der Forscher bildete, so taucht ein Künstler nach dem anderen aus der Vergessenheit auf, dessen Werke Zeugniss dafür ablegen, dass der unmittelbare Einfluss Leonardo's dauernd oder vorübergehend massgebend für dieselben gewesen ist. Sicherlich wird der Künstlercharakter der einzelnen Schüler Leonardo's noch festere Gestalt gewinnen, oft schwanken die Begriffe und ein neu entdeckter Name muss dann für verwandte Arbeiten eintreten, bis sich auch für ihn die Merkmale klären; aber man kommt vorwärts, nur so viel stellt sich mit immer grösserer Gewissheit heraus, dass die Zahl der eigenhändigen Gemälde Leonardo's verschwindend klein ist.

Ein Blick in die kunstwissenschaftliche Litteratur und in die Galeriekataloge genügt, um die weitere Erfahrung zu machen, dass das Urtheil über eigenhändige Werke Leonardo's, den doch Alle den grössten Künstler der italienischen Hochrenaissance nennen, weit davon entfernt ist, ein abgeschlossenes zu sein.

Bei allen grossen Meistern wiederholt es sich, dass mancher Schüler, der nicht selbstständig genug war, um selber leuchten zu können, ein verhältnissmässig starkes Licht reflectirte, solange es ihm vergönnt war unmittelbar unter den Augen des Meisters zu arbeiten, dessen man nicht mehr achtete und der vergessen wurde, sobald er auf sich selber angewiesen war. Auf diese Art können Schülerarbeiten entstehen, welche den Namen des Meisters mit einem Scheine des Rechtes tragen, deren Beurtheilung noch schwieriger wird, wenn der Meister an irgend einen Theil selber Hand anlegte. Werke in der Art des Rembrandt, des Raphael, des van Dyck und besonders des Rubens wird jeder kennen, welche in diese Kategorie fallen. Der Fachmann wird sich bemühen, den wirklichen Sachverhalt zu ergründen, dem grossen Publicum gegenüber sind die meisten Fälle eine rein wissenschaftliche Frage. Solange derartige Gemälde Kunstwerke von Bedeutung sind, können sie ohne Bedenken in öffentlichen Galerien aufgestellt werden, weil sie für

den unbefangenen Beschauer nicht die Gefahr einschliessen, dass er sich vor etwas Werthlosem zur Bewunderung zwingen muss.

Anders liegt die Sache, wenn künstlerisch unbedeutende Schularbeiten mit volltönenden Namen ausgestattet werden, weil dadurch eine Irreleitung des guten Geschmackes begünstigt wird, welche für eine gesunde Kunstpflege geradezu bedrohlich geworden ist. Mit jedem Jahr wächst die Zahl derer, welche in Italien für ihren Kunstsinn die richtige Nahrung suchen und gerade in Italien gehen die berühmtesten Galerien voran, das Ansehen der hervorragendsten Künstler auf das Aeusserste zu gefährden, unter anderen auch das des Leonardo.

Tausende machen in jedem Jahr vor dem Christuskopf in der Brera halt, einer Zeichnung, welche durch schlechte Behandlung ein unbestimmtes Etwas geworden ist, so dass es ganz unmöglich ist, sagen zu wollen, ob Leonardo jemals Antheil an demselben gehabt habe oder nicht; die Wahrscheinlichkeit spricht dagegen. Dies Blatt hängt mit anderen, gleichwerthigen Zeichnungen, welche mit den Namen Raphael's und anderer erster Künstler geziert sind, in einem Raum, in welchem die vorzüglichsten Kunstwerke der Brera zusammengetragen und so aufgestellt sind, dass besonders helles Licht auf sie fällt. In den Uffizien wird der Gorgonenschild nicht nur als echtes Werk des Leonardo gefeiert, der Katalog fühlt sich sogar verpflichtet, ausdrücklich auf die grosse Seltenheit eines Werkes aufmerksam zu machen, das je eher je lieber entfernt werden sollte. Bei solchen Vorbildern kann man es kleineren Sammlungen nicht übel nehmen, wenn sie gleichfalls Werke Leonardo's zu besitzen vorgeben, wie das denn auch durch ganz Europa üblich ist.

Die rastlose Thätigkeit dieses Meisters würde die geringe Zahl seiner Werke unverständlich machen, wenn man nicht wüsste, dass der Gelehrte in Leonardo den Künstler aufgehalten hätte; der Hieronymus und die Anbetung der Könige sind trotz zahlreicher Studien nie über den Zustand der Untermalung hinausgekommen. Es ist desshalb sehr glaubwürdig, wenn Herr von Seidlitz in Bezug auf das Berliner Auferstehungsbild die Vermuthung ausgesprochen hat, dass Leonardo andere Werke hinterlassen habe, welche in einzelnen Theilen von seiner Hand mehr oder weniger vollendet waren und die dann aus irgend einem Grunde unvollendet liegen blieben. Leonardo selber wird schwerlich einem Schüler die Vollendung eines seiner Werke überlassen haben, um so wahrscheinlicher ist es, dass irgend ein unverständiger Besitzer um jeden Preis ein fertiges Bild anstatt eines unfertigen haben wollte. Das könnte z. B. auch die Entstehungsgeschichte der Verkündigung in den Uffizien sein, deren figürlicher Theil, besonders in der Darstellung der Madonna, allem entspricht, was man von einem Werke Leonardo's erwarten möchte, während die Landschaft, die hölzernen Grashalme des Wiesengrundes, das Gemäuer mit hartabsetzenden rothen und weissen Steinen eine geringere Hand verrathen. Dahin mag der fascinirende Frauenkopf der Galerie Lichtenstein gehören mit seinen metallisch harten Haarlocken und der kleinlichen Landschaft und andre Werke, welche alle der Kritik die Aufgabe stellen, genau feststellen zu müssen, wie weit die Hand des Meisters nachweisbar ist.

Widerstreitende Ansichten über den Werth unbeglaubigter Werke gleichen sich langsam aus; es wird immer Kunstwerke zweiten Ranges geben, über die sich nie eine Einigung erzielen lässt, wenn denselben in gewissem Grade künstlerische Vorzüge eigen sind; über gut oder schlecht aber sollten keine Meinungsverschiedenheiten möglich sein.

Kürzlich ist die Madonna vor der Felsgrotte im Louvre nicht nur als die geringere Ausgabe der beiden vorhandenen Exemplare dargestellt, es ist derselben sogar jeder Vorzug eines bedeutenden Kunstwerkes abgesprochen worden.

Eine solche Frage würde am schlagendsten beantwortet werden, wenn beide Gemälde neben einander hingestellt werden könnten. Bis die diplomatischen Schwierigkeiten erledigt sind, ob diese Zusammenstellung der Gemälde in Paris oder in London stattfinden solle, werden einige in die Augen fallende Verschiedenheiten derselben Beachtung verdienen.

Das Folgende ist vor Braun'schen Photographien niedergeschrieben, vorläufig die einzige Möglichkeit, genaue Vergleiche anstellen zu können. Allerdings ist eine Besichtigung der Originale vorausgegangen, Autopsie heisst das neuerdings, ein schreckliches Wort, das vom Leichentisch in die Kunstgeschichte hinüber gewandert ist. Wenn man aber von London nach Paris fahren muss, ehe man Vergleiche anstellen kann, genügen weder das treueste Gedächtniss noch gewissenhafte Noten, um die letzten Schlüsse ziehen zu können, das wird Jeder zugeben, der weiss, wie schwierig es ist, zwei Gemälde derselben Galerie genau zu vergleichen, auch wenn sie nur durch eine einzige Wand von einander getrennt sind. Die Berechtigung dieser Erörterungen wird sich vor den Originalen ausweisen müssen.

In seiner Abhandlung von der Malerei (Ausgabe von Heinrich Ludwig) hat Leonardo den Fragen über Licht, Schatten und reflectirtes Licht fast den dritten Theil eingeräumt, kein Problem hat den Scharfsinn des Meisters mehr beschäftigt. Wenn sich nun auf dem einen oder dem anderen dieser beiden Madonnen vor der Felsgrotte grössere Feinheiten der Beleuchtung erkennen liessen, würde das schon zu Gunsten des betreffenden Gemäldes sprechen.

Man wird nun finden, dass das für Leonardo charakteristische, in der technischen Ausführung die grösste Meisterschaft voraussetzende Spiel von Licht und Schatten im Fleisch auf dem Louvrebilde in vorzüglicher Weise durchgeführt ist, während in London (wie der Kürze wegen wohl gesagt werden darf) verhältnissmässig breite Licht- und Schattenmassen ziemlich unvermittelt in einander übergehen und — was besonders auffallend ist — grell von einander abstechen. In Paris liegt auf allen Gesichtern eine mittlere, in den feinsten Uebergängen abgestufte Beleuchtung, während in London Licht und Schatten flächenweis neben einander liegen. In Paris bringen die um Augen, Nase, Mund, die im Haar spielenden Halbschatten und Lichtreflexe eine lebensvolle Wirkung hervor, welche dem von einer Figur zur anderen wandernden Blick wirkliche Bewegung des Mienenspiels vortäuschen kann, während die Gesichtszüge in London starr und unbeweglich sind.

Man beachte ferner die gesenkten Lider beider Madonnen. Es gibt Schulbilder und Zeichnungen in der Art des Leonardo, auf denen die Lider

krankhaft geschwollen erscheinen, z. B. auf der dem Francesco Napolitano zugeschriebenen Madonna in der Mailänder Akademie, auf dem Männerbildniss, welches als Gegenstück zu dem schönen Frauenkopf im Profil nach links in der Ambrosiana hängt, auf der Silberstiftzeichnung einer nach links blickenden Frau mit verhülltem Kopf in Turin. Das Augenlid der Pariser Madonna ist breit und hoch und markirt in einer für Leonardo charakteristischen Weise die Falte zwischen dem oberen und dem unteren Theil des Lides; in London ist das Lid ähnlich gebildet, hier ist dasselbe aber schwer, dick gerandet, starr, in Paris ist es dagegen zart, weich, lebensvoll; in London mehr die Art des Schülers, in Paris die Art des Meisters.

Man vergleiche die ausgestreckte linke Hand der Madonnen. Es mag wahr sein, dass diese Haltung etwas studiert erscheint, doch damit haben wir nicht zu rechten. Dem Künstler kam es darauf an, Schwierigkeiten der Verkürzung aufs Höchste zu steigern. So angesehen ist doch zweifellos die ganz von vorn gezeichnete Hand in Paris eine schwieriger zu lösende Aufgabe als die seitwärts gewendeten und von einer Seite hell beleuchteten Finger in London. Namentlich an den beiden Zeigefingern ist es erkennbar, dass der des Pariser Bildes grösseres Geschick zur Voraussetzung hat; auch die anatomische Gliederung ist in Paris eine vollkommen sichere, in London trotz der leichteren Stellung eine mehr unbestimmte, knochenlose.

Die Bedeutung der ausgestreckten Hand ist doch ferner die, dass durch sie der innige Zusammenhang zwischen Mutter und Kind auch in der augenblicklichen räumlichen Trennung zur Anschauung gebracht wird; die Pariser Finger befinden sich in einer Stellung, als hätten sie eben vorher auf dem Kopf des Kindes geruht, in London ist die Richtung der Finger durch die vereinfachte Zeichnung gleichzeitig mehr seitwärts geleitet, die intime Beziehung zum Kopf des Kindes hat aufgehört.

Von meisterhafter Durchführung ist auf dem Louvrebilde die Hand des Engels mit dem ausgestreckten Zeigefinger durch ihre Gliederung, durch Licht und Schatten in reichster Abwechslung. In London ist diese Hand ganz fortgelassen; abgesehen von der Störung der Composition, welche dadurch hervorgerufen wird und von welcher noch die Rede sein wird, hat der betreffende Künstler eine Schwierigkeit aus dem Wege geräumt anstatt sie zu überwinden — das spricht nicht für den grösseren Meister.

Die linke Hand dieses Engels ist sichtbar und befindet sich ganz im Schatten, während sie in Paris wirkungsvoll zur Geltung kommt. Der helle Lichtstreifen am inneren Rand des Zeigefingers der sonst auch in Paris ganz beschatteten Hand hebt diese selber wie die feine Linie hervor, welche an dieser Stelle den Arm des Christuskindes um das Ellenbogengelenk herum begrenzt. Der helle Punkt, welcher den Ellenbogen des Kindes in London beleuchtet, ist durch Nichts motivirt, man weiss nicht woher er kommt.

Man sehe ferner die gefalteten Hände des kleinen Johannes. Die Finger des Pariser Bildes sind genau gegliedert wie die des Londoner Bildes; doch ist in Paris das erste Fingerglied von der Hand aus, wie es sein muss, bei Weitem das längste der drei Fingerglieder. In London ist der Unterschied

zwischen erstem und zweitem Fingerglied mehr ausgeglichen, am Mittelfinger ist das zweite Glied sogar länger als das erste. Das sind kleine Unterschiede, welche aber schwer ins Gewicht fallen, wenn es gilt, einen grossen, in jeder Kleinigkeit wohl überlegten Meister von seinem tüchtigen aber weniger gut unterrichteten Schüler zu unterscheiden.

Man sehe auf das Christuskind. Der Oberkörper ist in starker seitlicher Verkürzung gezeichnet; es kam darauf an, die verkürzte Fläche der Brust überzeugend darzustellen. Mit grosser Kunst ist das durch geschickt vertheiltes Licht- und Schattenspiel in Paris gelungen, von dieser Feinheit ist in London aber auch gar nichts übrig geblieben; ein dunkler Schlagschatten trennt die rechte und linke Seite von oben bis unten.

Man sehe ferner die Vertiefung über dem linken Schultergelenk des Kindes und am linken Ellenbogengelenk desselben, die Zeichnung der Finger, der Füsse, wie bestimmt in Paris mit den leisesten Uebergängen alles modellirt ist, während in London gröbere Zeichnung und der Mangel an feinerer Vermittlung von Licht und Schatten auffällt. Das Fleisch des linken Oberschenkels ist schwammig, wulstig in London (vergl. auch in dieser Beziehung das Kind des schon erwähnten Bildes von Francesco Napolitano in der Mailänder Akademie), stramm und fest in Paris; hier beruhen alle Formen auf sicherster Kenntniss der anatomischen Grundlage, dort wird unbewusst nach einem guten Vorbild gearbeitet.

Die beste Wirkung macht in London der Engel mit seinen leuchtenden Augen, welche aber auch hier unter schwereren Lidern hervorsehen. Ausserdem aber sieht dieser Engel seitwärts, nirgendwo hin; der Engel im Louvre sieht zum Bilde hinaus, sieht den Beschauer an und bringt denselben mit dem Vorgang auf dem Bilde in Beziehung.

Man vergleiche die Behandlung des Haares; so sorgfältig sie in London ausgeführt ist, sie ist schablonenmässig gegenüber dem natürlich fallenden, abwechslungsvoll behandelten Haar aller Köpfe auf dem Louvrebilde.

Betrachtet man die Figurengruppe auf beiden Gemälden als Ganzes, wird man bemerken, dass in London jede einzelne Gestalt freier und selbstständiger bewegt ist, als in Paris, dass hier dagegen nicht nur in der Stellung der Hand der Madonna, sondern auch in der Hand des Engels mit dem ausgestreckten Zeigefinger wie in der Haltung des Johannes ein gewisser Zwang liegt, welcher der ganzen Composition etwas Herbes und Strenges gibt.

Dieser Unterschied beruht darauf, dass der Pariser Composition die Linien einer geometrischen Figur zu Grunde liegen, welche in London nicht berücksichtigt wurden. Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass der kleine Johannes, die Madonna und der Engel von den Schenkeln eines Dreieckes eingeschlossen sind, dessen Spitze über und zwischen den Augen der Madonna ungefähr in der Mitte der Stirn liegt. Der linke Schenkel verläuft über den rechten Arm der Madonna und über den Rücken des Johannes bis zum kleinen Zeh desselben. Der ganze rechte Fuss des Johannes ist in Paris so gedreht, dass man ihn deutlich sieht; in London ist er fast versteckt und kommt in

der malerischen Darstellung so wenig zur Geltung wie als Endpunkt des linken Dreieckschenkels. Die Lage des Armes der Madonna, die Stellung des Johannes ist so durchgeführt, dass sie sich dieser Linie unterordnen. In London ist die Stellung des Johannes verändert, sie hat eine Richtung mehr von rückwärts nach vorn als von links nach rechts bekommen, welche ohne Rücksicht auf die Grundlinie gebildet ist; dieselbe wird durch das Rohrkreuz vollständig aufgehoben.

Der rechte Schenkel des gedachten Dreiecks geht von der Stirn der Madonna über ihre linke Schulter bis zum Ende der geraden Linie, welche der Rücken des Engels bildet. In Paris ist die Richtung auch dieser Linie für die Bildung der Figuren maassgebend gewesen: die linke Schulter der Madonna geht in einer leise abfallenden Richtung zum äusseren Rand der linken Hand, bis zur Spitze des kleinen Fingers derselben, welche etwas nach auswärts gedreht ist und dadurch zur Schulter des Engels überleitet, von wo die Falten des über dem Rücken verlaufenden Gewandes die weitere Führung übernehmen.

Legt man ein Lineal in der Richtung dieses rechten Dreieckschenkels, wie sie die Composition in eben beschriebener Weise angibt, dann wird es den äusseren Rand des Bildes an einer Stelle in der Höhe der Hüfte des Engels schneiden, zu dem die Gewandfalten des Rückens nach abwärts, die Gewandfalten des Oberschenkels nach aufwärts führen. Man findet den Endpunkt dieses rechten Dreieckschenkels, wenn man rechts vom unteren Rande des Gemäldes dieselbe Entfernung abmisst, welche links den kleinen Zeh des Johannes vom unteren Rande des Gemäldes trennt.

Man versuche die rechte Seite des Dreiecks auf dem Londoner Bilde zu construiren: die Schulter der Madonna fällt steil nach abwärts, die Rückenlinie des Engels ist verschwunden, die linke Schulter desselben drängt sich vor und zerstört die Grundlinie vollends. Die Gewandfalten des Engels verlaufen in London von oben nach unten in einer Weise, welche nirgends auf eine Grundlinie Rücksicht nimmt.

Ausserdem lässt sich noch eine dritte, hellbeleuchtete Linie erkennen, durch welche das Dreieck räumlich vertieft, zur Pyramide erweitert wird. Diese Linie geht vom Scheitelpunkt des Dreiecks auf der Stirn der Madonna über ihre hellbeleuchtete Daumenspitze zur Spitze des ausgestreckten Zeigefingers des Engels, streift das Profil des Christuskindes und endet am hellbeleuchteten Arm desselben da, wo die aufgestützte Hand dem Kinde wie der vorderen Spitze der Pyramide zum Ruhepunkt dient.

Der Punkt, an dem sich die Hand fast rechtwinklig vom Unterarm abbiegt, ist vom unteren Rand des Gemäldes gerade halb so weit entfernt, wie die Entfernung vom kleinen Zeh des Johannes bis zum unteren Rande des Gemäldes beträgt; dieser Punkt an der Hand des Kindes ist von der seitlichen Begrenzung des Gemäldes annähernd einerseits ein Drittel, andererseits zwei Drittel der ganzen Breite entfernt.

Sollte das alles Zufall sein? Das wäre doch wohl eine gezwungene Annahme.

Die queren Maasse $^{1}/_{3}$: $^{2}/_{3}$ werden sich in London auch nachweisen lassen; das Verhältniss der Höhenmaasse von der Hand des Kindes und vom kleinen Zeh des Johannes bis zum unteren Rande des Gemäldes ist aufgehoben, weil der Johannes jene Drehung gemacht hat, durch welche auch die Construktion des Dreiecks zerstört ist.

Erst wenn man die Pyramide als Grundlage der ganzen Composition anerkennt, dann versteht man, wie wichtig der ausgestreckte Zeigefinger des Engels auf dem Louvrebilde für die Oekonomie des Ganzen ist, wesshalb man das Fehlen dieser Hand in London unwillkürlich als klaffende Lücke empfindet. Durch diese feste Unterordnung unter eine geometrische Form wird das Louvrebild als das der Zeit nach frühere charakterisirt, hierdurch allein wird es sehr unwahrscheinlich, dass Leonardo ein zweites Mal und zwar nach schwächlicheren Grundsätzen dasselbe Bild gemalt haben könne.

Das Londoner Exemplar ist ein werthvolles Gemälde, aber der Geist Leonardo's ist nicht mehr in demselben zu spüren.

Der Geist des Künstlers, wie er in seinen Werken zu uns redet, leitet noch zu einem anderen Gesichtspunkt über, bei dem es sich allerdings nicht um messbare Werthe handelt, bei dem das subjective Empfinden in seine Rechte tritt, aber auch in Pflicht genommen wird.

Man vergleiche den intellectuellen Ausdruck aller Köpfe. Gleichgültig lächelt und schaut der Londoner Engel seitwärts, ins Unbestimmte; der andere hält den Beschauer fest durch seinen Blick und zwingt ihn förmlich, auf das ungewöhnliche Ereigniss hinzusehen: die Madonna hat ihm das Kind anvertraut und führt den kleinen Johannes dem Kinde zu, der zu seinem künftigen Berufe die Weihe erhält. In überströmender Empfindung ist Johannes in die Kniee gesunken, anbetend erhebt er die Hände und sieht verehrungsvoll auf das Kind herab. Lächeln und Blick des Londoner Johannes sind verhältnissmässig blöde und leer.

Der grösste Unterschied liegt, wie billig, im Ausdruck der Madonna und des Kindes; ist doch der Kopf des letzteren in London bei aller Gutartigkeit fast einfältig gegenüber dem anderen Kinde, welches eine Welt von Gedanken in seinen ganz und gar kindlichen Zügen zu bergen scheint. Ebensogross ist der Unterschied zwischen den Madonnengesichtern; hier mildert ein sanftes Lächeln verklärten Mutterglückes den Ausdruck ahnender Sorge — dort bilden derbere Massen ein Gesicht, das unser Mitempfinden nur so lange zu fesseln vermag, als wir das Pariser Madonnenbild vergessen können.

Der dringende Wunsch, schützend die Hand über dem Haupt ihres Kindes halten zu wollen, löst die Bewegung aus, welche die Madonna mit ihrer linken Hand macht; die Function des Segnens übernimmt auf diesem Bilde das Christuskind.

Zum Nachtheil des Londoner Exemplars müsste noch ein Vergleich sämmtlicher Gewänder ausfallen, sowohl in der Behandlung der Stoffe wie in der Kunst, den nackten Menschen durch die Gewänder hindurch erkennen zu lassen. In beiden Beziehungen ist der Pariser Engel ein Meisterwerk, man

braucht nur die Schulter und den Arm seiner linken Seite anzusehen. Hier richten sich die Falten nach den Umrissen des Körpers, in London bilden die Falten die Form des Körpers, sie sind steif und einförmig gegenüber dem Reichthum lebendiger Motive in Paris.

Für die vertrauten Beziehungen Raphael's zu Leonardo kann man einen neuen Beweis auf dem Louvrebilde finden, nicht auf dem Londoner Exemplar. Der Kopf des Christuskindes findet sich, in Raphael's Formen umgewandelt, auf dem köstlichen Rundbild in Bridgewaterhouse wieder (Madonna unter dem Palmenbaum) [1]), dessen Besichtigung mit so grossen Schwierigkeiten verknüpft ist. Der Entwurf zu diesem Madonnenbild Raphael's wird im Louvre aufbewahrt (Braun 259); auch diese Silberstiftzeichnung beweist in der Durchführung des Kinderkörpers die Selbstständigkeit des Künstlers gegenüber seinem gelehrten Vorbild.

Alles dies lässt sich an den Braun'schen Photographien verfolgen und prüfen; weitere Aufklärung müssen die Originale geben, die Farbenwirkung und Farbenbehandlung, die Ausführung der Landschaft mit Felsen, Wasser, Blumen, die Ausführung des Nahegelegenen und der Ferne; schliesslich sind Uebermalungen zu berücksichtigen, welche auf dem Louvrebilde den Fleischton im Körper des Johannes zum Theil undurchsichtig gemacht haben.

Leider stehen einer Zusammenstellung örtlich weit von einander entfernter, kostbarer Kunstwerke grosse Bedenken entgegen. Da jedoch oft die wichtigsten kunstwissenschaftlichen Fragen nur auf diese Weise zur Entscheidung gebracht werden können, wird man sich mit dem Gedanken vertraut machen müssen, dass berechtigte Vorsicht nicht schädliche Aengstlichkeit zur Folge haben darf. Selbst nationale Schranken müssen fallen, wenn es gilt, dem Werk eines grossen Meisters seine richtige und unbestrittene Stellung zu geben.

---

[1]) Siehe die Abbildung im ersten Heft von Lord Gower's »The great-historic galeries of England«.

Beiträge zur Geschichte der romanischen Baukunst im bayerischen Donauthal.

Von **Berthold Riehl.**

Im 11. Jahrhundert wurde Regensburg in erster Linie durch die von Heinrich II. unterstützten, grossartigen Neubauten St. Emmeram und Obermünster die Stätte bedeutenden, künstlerischen Schaffens, das sich aber abgesehen von dem Einfluss, den es auf Bamberg übte, entsprechend dem höfischen Charakter der Kunst des 11. Jahrhunderts wesentlich auf Regensburg selbst beschränkte. Im 12. Jahrhundert aber, das gerade im Gegensatz zum 11. das grosse Verdienst hatte, die Kunst, vor allem die Architektur überall im Lande auszubreiten, dadurch allenthalben das Kunstbedürfniss zu wecken und eine wirklich volksthümliche Kunst zu begründen, beherrscht der Einfluss der Regensburger Bauthätigkeit direct oder indirect das ganze bayerische Donauthal und lässt sich weit in die Seitenthäler verfolgen. Einer der wichtigsten Factoren dieser Bewegung war die Hirsauer Congregation, die in der Regensburger Gegend hauptsächlich durch Bischof Otto den Heiligen von Bamberg Eingang fand und ihre künstlerische Thätigkeit in epochemachender Weise mit dem Bau der Kirche von Prüfening (1109—1119) eine dreiviertel Stunde westlich von Regensburg begann. Diese historisch bedeutsame Stellung von Prüfening wird auch in keiner Weise alterirt durch die bisher wenig beachtete, eine halbe Stunde südlich von Regensburg gelegene Kirche zu Prül, obgleich diese vier Jahre früher begonnen wurde; dagegen aber bereichert die Kenntniss dieses Baues das Bild des jugendlichen, frischen Aufschwunges, den das architektonische Leben in Regensburg und Umgegend hauptsächlich durch die Hirsauer Schule nahm, um einen höchst interessanten Zug.

Die Kirche des Klosters Prül zerfällt in zwei Theile, nämlich das romanische 1105—1110 ausgeführte Schiff und den spätgothischen zwischen 1454 und 1484 gebauten Chor. Das Schiff der Kirche zu Prül ist eine dreischiffige, romanische Hallenkirche, in der je fünf quadrate Pfeiler die Schiffe trennen, an den Wänden der Seitenschiffe entsprechen den Pfeilern Pilaster. Der östlichste Arcadenbogen sitzt an der Ostwand auf einer den Kämpfern gleichgebildeten Console auf; zwischen dem westlichsten Pfeilerpaar und der Westwand befindet sich eine westlich auf Pilastern ruhende Empore. Ueber die romanische Anlage des Chores kann wegen des spätgothischen Neubaues nicht einmal eine Ver-

muthung ausgesprochen werden. Im Westen besass die Kirche eine Vorhalle [1]), deren Gestalt sich jedoch zunächst irgend mit Sicherheit nicht feststellen lässt, die Thürme gehören im wesentlichen der spätgothischen Bauperiode an.

Die dreischiffige Hallenkirche war durch ein zwischen Gurte gespanntes Kreuzgewölbe gedeckt, wobei auffällt, dass die schlanken Pfeiler jeder Vorlage entbehren; diesen Gewölben wurden im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts Rippen aus Stuck aufgelegt, die Stern-Netzgewölbe und ähnliches schön ausgeführt in den mannigfaltigsten Formen zeigen, zwischen den Rippen wurden Engelsköpfe eingesetzt.

Von den romanischen Details haben sich nur die Kämpfer und Basen der Pfeiler und Pilaster erhalten, sie sind aus Platten, Wulsten und Hohlkehlen in sehr feiner Profilirung zusammengesetzt und entsprechen genau denen in Prüfening und anderen Bauten des 12. Jahrhunderts in der Regensburger Zone. Die Basen der Pilaster wechseln willkürlich in der Zusammensetzung des genannten Gliedes, denen an der Südwand ist ein hoher Sockel unterstellt. Reicheres, ornamentales Detail werden wohl Vorhalle und Kreuzgang besessen haben, von dem sich aber, soviel ich wenigstens in Erfahrung bringen konnte, keine Spur mehr erhalten hat.

Das Kloster Prül wurde als Benedictinerkloster durch Bischof Gebhard von Regensburg 997 gegründet [2]). Im Jahre 1105 wurde das Kloster zerstört, dann durch Abt Ruthard wieder aufgebaut und 1110 durch Bischof Hartwich von Regensburg geweiht. Diesem Bau gehört wohl das erhaltene Langhaus an, da sein Charakter entschieden auf das 12. Jahrhundert deutet und ein grösserer Neubau nach diesem im Beginne des 12. Jahrhunderts ausgeführten [3]) für die nächstfolgende Zeit gewiss wenig wahrscheinlich ist. Der siebente Abt des Klosters Wernher (um 1143) war unter Gottfried von Admont zur Reform nach Prül gesandt worden [4]). Von weiteren Bauten in Prül hören wir erst unter Abt Christoph Welser (1454—1483), der die spätgothischen Umbauten, besonders den Neubau des Chores ausführte. 1484 wurde das Kloster den Karthäusern übergeben. Im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts wurden — wie schon erwähnt — die hübschen Stuccaturen ausgeführt, 1605 wurde der im Aufbau höchst interessante Hochaltar vollendet und gleicher Zeit gehört das vorzüglich erhaltene, äusserst elegante Chorgestühl an. 1803 erfolgte die Aufhebung des Klosters.

---

[1]) Auch die Kirche zu Prüfening besass einst Vorhalle und Paradies, über das letztere siehe Abhandl. d. hist. Ver. Oberpfalz XXXVI, 273 u. ff.

[2]) Historisches Material. Mon. boic. XV. — Andreas Ratisbonensis Chronicon 1602, p. 191. — Das Königreich Bayern in seinen Denkwürdigkeiten. — Stumpf-Bayern. — Kunstgeschichtlich wurde der Bau noch nicht besprochen, ich danke es der Güte des Herrn Domvicar Dengler in Regensburg, dass er mich auf denselben, sowie auf die Kirchen zu Walderbach, Hof, Kreuzhof, Schönfeld aufmerksam machte. — Eine Aufnahme bringen Dehio und v. Bezold, Taf. 169 u. 185.

[3]) Andreas Ratisb. sagt: »Monasterium reaedificatum et (ut ernitur) venuste restauratum.«

[4]) Puschius und Froelichius: Diplomata Sacr. Styr. II. 240.

Das Kloster Prül war also zur Zeit der Erbauung der Kirche im Besitze der Benedictiner und die Bauzeit fällt in jene Periode, in welcher die Hirsauer Bauschule besonders auch in der Regensburger Gegend als die leitende auftritt. Dass auch die Kirche in Prül mit der Hirsauer Schule zusammenhängt, dafür sprechen die Behandlung und die charakteristischen Verhältnisse der schlanken, quadraten Pfeiler, ferner die Form der Basen und Kämpfer, die entschieden auf die gleiche Schule hinwiesen wie bei Prüfening, dem nahe gelegenen echt hirsauischen Baue. Dagegen scheint dieser Schulzusammenhang zunächst keine Erklärung zu bieten für die merkwürdige Anlage der Kirche als Hallenkirche und für die dadurch bedingte vollständige Wölbung der Schiffe, um so mehr, als man auf den ersten Blick wenig geneigt sein wird, der Hirsauer Schule in der Geschichte der Wölbung eine hervorragende Bedeutung einzuräumen. Das Normalschema der Hirsauer Schule, wie es in dieser Gegend Prüfening, Biburg, Windberg besonders klar vertreten, lässt allerdings die Lösung eines so kühnen Experimentes auf diesem Gebiete durch die Hirsauer wenig wahrscheinlich erscheinen. Bei genauerer Kenntniss der Schule aber und zumal bei eingehender Prüfung ihrer Denkmale innerhalb der Regensburger Architekturzone scheint mir die Sache jedoch anders zu liegen und gerade dieser Schulzusammenhang die einzig wahrscheinliche Lösung des vorliegenden archäologischen Räthsels zu bieten. Die Hirsauer wenden allerdings in der Regel die Wölbung nur in bescheidenem Masse an, die Chorpartie manchmal, die Seitenschiffe nicht, aber Quer- und Mittelschiff werden gewölbt. Das scheint nun allerdings gegen eine besonders bedeutende Stellung der Schule in der Geschichte der Wölbung zu sprechen, man muss aber bedenken, dass diese Wölbungen in der Regel die ersten grösseren Versuche sind, die in den Gegenden, wohin die Hirsauer kamen, gewagt wurden; ferner ausserdem auch beachten, dass die Hirsauer, obgleich sie gerne, trotz mannigfaltiger Variationen an dem traditionellen Grundrisse der Schule und an gewissen einheitlichen Zügen der Austattung festhielten, doch keineswegs durch eine so bestimmte Tradition, wie beispielsweise die Cistercienser für Anlage und Durchführung ihrer Bauten gebunden waren und dass sich in Folge dessen unter den Denkmalen der Schule Bauten finden, die ganz aus dem Schulzusammenhange herauszufallen scheinen, deren Eigenthümlichkeiten aber trotzdem bei eingehender Prüfung in demselben ihre Erklärung finden. Eines der merkwürdigsten Beispiele hiervon ist die einen Tagmarsch nordwestlich von Regensburg gelegene Klosterkirche von Kastel, deren Eigenthümlichkeiten die von Prül einigermassen erklären.

In der 1103—1129, in der hier in Betracht kommenden Chorpartie wohl 1103—1106, ausgeführten Klosterkirche zu Kastel besitzen wir einen Bau der Hirsauer Schule, der angeregt durch die 1089 begonnene Abteikirche Cluny, eine höchst merkwürdige, für diese Zeit und Gegend hochstehende Wölbung besitzt. Der Chor der Kirche zu Kastel ist fünfschiffig, die Seitenschiffe sind hallenartig, d. h. die inneren und äusseren Seitenschiffe besitzen gleiche Höhe, auch das Gewölbe des Mittelschiffes setzt in gleicher Höhe mit dem der Seitenschiffe an, steigt aber, da es ein Tonnengewölbe ist, höher

auf, selbstständiges Licht besitzt aber auch das Mittelschiff nicht. Die Wölbung der Seitenschiffe bilden einfache Kreuzgewölbe, die zwischen Gurte gespannt sind, die viereckigen Pfeiler besitzen keine Vorlagen. Zwischen dem Schiff der Kirche zu Prül und dem Chor zu Kastel finden sich also folgende Aehnlichkeiten: beide sind Hallenkirchen, das Motiv in Kastel durch die Tonne des Mittelschiffes allerdings frei variirt, die Wölbung in den Seitenschiffen von Kastel entspricht der in Prül, ebenso die Pfeilerbehandlung. Wie nun aber die Wölbung und die fünfschiffige, hallenartige Anlage des Chores zu Kastel angeregt wurde durch das Vorbild der Abteikirche zu Cluny, deren Bauweise dem Kloster in der Oberpfalz durch die Bauleute, speciell wohl durch einen Bauleiter der Hirsauer Congregation übermittelt wurde, so werden wohl auch die wenigstens verwandten Eigenthümlichkeiten der Kirche zu Prül, die zu gleicher Zeit und in derselben Schule entstand, aus dem gleichen Zusammenhang zu erklären sein: das heisst die in Süddeutschland im Beginne des 12. Jahrhunderts einzig dastehende Anlage der Kirche zu Prül wurde angeregt durch die burgundische Baukunst, deren Einfluss die Hirsauer Congregation nach Süddeutschland vermittelte [5]). So viel mir bekannt wurde, wird sich wohl kaum ein französischer Bau nachweisen lassen [6]), von dem man sagen könnte, dass er der Kirche in Prül als Vorbild gedient habe: es ist dies aber auch gar nicht nöthig, denn gerade darin liegt, wie zahlreiche Beispiele beweisen, einer der fruchtbarsten Züge der Hirsauer Schule, dass sie gegebene Anregungen sehr frei verwerthet und nicht in einem ängstlichen Copistenthum erstarrt. Nur in dem allgemeinen Gedanken, das Schiff der Kirche zu Prül als Hallenkirche anzulegen, beruht der Einfluss burgundischer Kunst auf diesen Bau, die Ausführung ist eine völlig selbstständige. Die technische Möglichkeit zur Ausführung des Gedankens, alle drei Schiffe und zwar in gleicher Höhe zu wölben, bot dann die Hirsauer Schule, das Ganze aber erscheint durch die für diese Zeit überraschend kühne und originelle Idee und deren glückliche Durchführung als das Werk eines hochbedeutenden, eigenartigen Meisters, der durch seine persönliche Begabung weit über das normale Können der Zeit hinausgreift. Darin liegt nun aber auch neben dem Umstande, dass die Basilika entschieden die günstigere und entwicklungsfähigere Anlage für den romanischen Kirchenbau bot, der Grund, warum der stattliche Bau nur von sehr geringem Einflusse auf seine Umgebung war und der grosse Aufschwung der Baukunst dieser Periode in und

[5]) Irgend einen Zusammenhang mit den lombardischen Kirchen weist Prül nicht auf. Die Kirche unterscheidet sich vielmehr auf das Bestimmteste von denjenigen bayerischen Bauten, die durch derartige Einflüsse bedingt sind, mit den spärlichen Resten von Hallenkirchen in der Lombardei hat sie gar keine Verwandtschaft, noch weniger Walderbach. Bei diesen bedeutendsten Hallenkirchen Süddeutschlands dürfte die Vermuthung von Dehio und v. Bezold, p. 452, dass sie auf lombardische Anregungen zurückzuführen seien, also wohl kaum zutreffen und auch für St. Leonhard in Regensburg ist dies höchst unwahrscheinlich.

[6]) Ueber die Hallenkirchen Frankreichs siehe besonders Dehio und v. Bezold: Kirchliche Baukunst p. 358 u. ff.

um Regensburg sich nicht an ihn, sondern an die vier Jahre später (1109) begonnene Kirche von Prüfening anlehnte, die eben vollkommen dem normalen Können der Zeit entsprach. Die Kirche von Prül steht da als das vereinzelte, geistreiche Experiment eines hervorragenden Künstlers, ein interessantes Denkmal für die Geschichte der Wölbung in Deutschland, ein merkwürdiges Zeugniss der Entwicklung der Individualität unserer Baumeister. Ganz ohne Einfluss auf seine Umgebung scheint der Bau übrigens doch nicht gewesen zu sein, denn im Zusammenhang mit ihm steht wohl die der Mitte des 13. Jahrhunderts angehörende Hallenkirche St. Leonhard in Regensburg, und es ist immerhin möglich, dass durch ihn vielleicht auch die Abteikirche zu Walderbach in ihrer Anlage bedingt wurde.

Einen kleinen Tagmarsch nordöstlich von Regensburg liegt im Regenthale das Cistercienserkloster Walderbach. Das Aeussere der Kirche wurde durch die späteren Umbauten vollständig verändert und auch nicht der leiseste Zug verräth mehr das hoch bedeutende Innere. Dieser Umstand wie die zurückgezogene Lage des Klosters sind wohl die Hauptgründe, warum die im Innern trefflich erhaltene Kirche, die zu den interessantesten Cistercienserbauten Deutschlands gehört und als sie noch vollständig erhalten, jedenfalls zu den bedeutendsten und schönsten Kirchen des Ordens zählte, in der kunstgeschichtlichen Litteratur bisher noch keine Erwähnung fand[7]). Es bestätigt sich hier wieder die in der bayerischen Kunstgeschichte häufig wiederkehrende Thatsache, dass in Folge des unbedeutenden Aeussern das bedeutende Innere nicht die gebührende Würdigung findet, dass aber gerade mit in Folge davon sich bei sorgfältigem Studium der bayerischen Denkmale eine überraschende Fülle bedeutender, neuer Züge enthüllen.

Von der Kirche in Walderbach ist — und zwar vorzüglich — erhalten: das Langhaus, in das man von dem Westportale aus sechs Stufen abwärts steigt, ein Querschiff war nach Analogie der übrigen Cistercienserbauten[8]) wohl sicher vorhanden, welche Ausdehnung es aber besass, lässt sich ebenso wenig wie die Anlage des Chores vermuthen, da diese ganze Partie vor dem Bau des jetzigen Chores demolirt wurde; möglich wäre jedoch, dass hier vielleicht Nachgrabungen einiges Licht brächten, da das Querschiff mit der jedenfalls stattlichen Choranlage entschieden eine grössere Ausdehnung als der jetzige Chor besessen haben muss.

Die Kirche zu Walderbach bietet für die Datirung und für die Feststellung des historischen Zusammenhanges eines der schwierigsten, zugleich aber auch eines der interessantesten Probleme in der Architekturgeschichte Bayerns. Das Langhaus der Kirche zu Walderbach ist eine Hallenkirche, deren drei Schiffe durch je sechs Pfeiler getrennt werden, im westlichsten Joche ist eine Empore angeordnet. Die Kirche ist durchgehends mit Kreuzgewölben gedeckt. In den Seitenschiffen sind die einfachen Kreuzgewölbe

---

[7]) Nur Lotz, Kunsttopographie, erwähnt das Portal und die Kirche als sehr verzopft unter Berufung auf Niedermayer Diöcese p. 253.

[8]) Siehe hierüber Dohme: Die Kirchen des Cistercienserordens in Deutschland. Leipzig 1869.

zwischen Quergurte gespannt, die einerseits auf der rechteckigen Vorlage der Pfeiler, andererseits auf Wandpfeilern ruhen. Die Gewölbe des Mittelschiffes sind gleichfalls zwischen Quergurte gespannt, welche auf den Pfeilern ruhen, die Kreuzgewölbe besitzen hier abgekantete Diagonalgurte, die auf Dreiviertelsäulchen aufsitzen, welche in die Ecke der Pfeiler gestellt sind, die durch die Vorlage der Pilaster für die Arcadenbogen gebildet wird. Von den Arcadenbogen sind die vier westlichen ebenso wie die entsprechenden Quergurte der Seitenschiffe im Spitzbogen, die zwei östlichen dagegen, wie auch wieder die entsprechenden Quergurte der Seitenschiffe im Rundbogen ausgeführt.

Das Detail in Walderbach ist sehr präcis, ja elegant garbeitet, zeigt aber durchgehends nach den Bestimmungen der Cistercienser einen schlichten, regelmässigen Charakter. Die Pfeiler haben einfachen Sockel, die Dreiviertelsäulen attische Basen mit Eckknollen, an den Seitenschiffwänden läuft unter dem Pfeilerfuss ein durchgehender Sockel hin. Die Kämpfer sind fein profilirt, aus einer sets gleichmässig wiederholten Zusammensetzung aus Platte, Wulst und Hohlkehle mit feineren Zwischengliedern gebildet. Die Capitelle der Dreiviertelsäulen zeigen schlichtes, jedoch stets wechselndes Ornament aus Flecht- oder Blattwerk, wiederholt ist das verzierte Würfelcapitell angewendet; an den Capitellen des westlichsten Pfeilers der Nordseite finden sich Löwenköpfe mit Schlangen und zwei Hühner, in diesen Capitellen allein, die in einer Cistercienserkirche befremden mögen, macht der Bau, der sonst so streng den schlichten Charakter des Ordens wahrt, ein kleines Zugeständniss an die locale Tradition der Freude an reichem, phantastischem Ornament. Die Architektur erhält dann noch weiteren Schmuck durch die Malerei, die jedoch wieder streng der Sitte des Ordens folgt. Bemalt waren, wie die jetzt von der Tünche befreite westliche Partie zeigt, nur die Gurte, und zwar mit schlichten, jedoch mannigfach wechselnden und sehr wirkungsvollen Ornamentmotiven, während im übrigen das prächtige Material, der rothe, stark mit Quarz durchsetzte Sandstein, offen lag.

Im Gegensatz zu den sonst so reich decorirten, romanischen Portalen Bayerns erscheint das Westportal in Walderbach sehr bescheiden, aber geschmackvoll und ausserordentlich fein ausgeführt. Das Portal, dessen Tympanon ausgebrochen wurde, besitzt nur ein Säulenpaar. Die Basen der Säulen sind durch die spätere Erhöhung des Bodens verdeckt, die Schäfte besitzen Theilungsring und sind theils spiralförmig, theils gerade canelirt, das linke Capitell zeigt drei Reihen gezackter Blätter, während das rechte nur zwei solcher Reihen aufweist, zwischen denen drei Kinderköpfchen hervorsehen, die Ausführung ist durchweg sehr sorgfältig.

Die geschichtichen Nachrichten über Walderbach sind äusserst dürftig [9]),

---

[9]) Handschrift um 1300 in Melk im Archiv für österreichische Geschichtsquellen XII. 249 u. ff. — Oefelii, rcr. boic. script. II. 503. — Zimmermann: Geistlicher Kalender V. 331. — Ertl: Kurbayerischer Atlas II. 265. — Histor. Verein der Oberpfalz VII. 302. — Sulzbacher Kalender für katholische Christen 1877. — Bavaria II. 611. — Werthlos soll die mir nicht zugängliche Schrift von Röhrer, Abtei Walderbach 1843, sein.

was wohl ein weiterer Grund war, wesshalb die interessante Kirche bisher unbeachtet blieb. Abgesehen von den übereinstimmenden Berichten über die Neubesetzung des Klosters beginnen sie erst nach 1260 und auch da noch recht spärlich, weitere Nachrichten scheinen bereits den Schriftstellern des 17. Jahrhunderts völlig gefehlt zu haben. Das Kloster Walderbach, das früher im Besitze von Augustiner Chorherren gewesen sein soll, wurde durch Otto Markgraf von Riedenburg, dann Burggraf von Regensburg und dessen Mutter Richarde im Jahre 1143 den Cisterciensern übergeben und mit dem Abte Maximin und zehn Mönchen aus Maulbronn besetzt; der Sohn des Stifters Otto Minor trat selbst in das Kloster und starb hier 1150 als Mönch. Um 1185 scheint Walderbach in voller Blüthe gestanden zu haben und seine Besitzverhältnisse wurden allmählich sehr günstige. Aus der späteren Geschichte des Klosters mag erwähnt werden, dass es 1428 geplündert und niedergebrannt wurde, wobei wahrscheinlich schon Querhaus und Chor der Kirche zu Grunde gingen und das Langhaus als einziger Zeuge der ehemaligen Grösse des Klosters stehen blieb; wahrscheinlich gingen auch schon bei diesem Brande die Documente für die ältere Geschichte des Klosters verloren. 1556 wurde das Kloster geschlossen, 1629 den Jesuiten übergeben, während es von 1669 bis zur Aufhebung im Jahre 1803 wieder im Besitze der Cistercienser war.

Die Kirche in Walderbach ist eine Cistercienserkirche, obwohl die für das sichere Erkennen der Kirchen dieses Ordens so belangreiche Ostpartie nicht mehr vorhanden ist, kann dies mit voller Bestimmtheit ausgesprochen werden, weil: 1) der gesammte Charakter der Durchführung sowohl im plastischen Ornament als auch in der decorativen Malerei vollkommen den Kirchen dieses Ordens entspricht; 2) eine Eigenthümlichkeit der Cistercienserkirchen darin festgehalten ist, dass der Chor in das Langhaus übergreift, desshalb liegen die zwei östlichen Joche um eine Stufe höher als die vier westlichen und auch in den Arcadenbogen spricht sich dieser Unterschied aus, da die zwei östlichen rund, die vier westlichen dagegen spitzbogig sind, bei dem östlichsten Pfeiler, wo der Uebergang in das Querschiff war, steigt der Boden nochmals um eine Stufe, was sich gleichfalls bei andern Cistercienserkirchen wiederfindet; 3) schliesslich weist auf die Cistercienser die Wölbung, die besonders im Mittelschiff mit den Diagonalgurten für die Erbauungszeit der Kirche auffallend hoch steht und sehr organisch aus den Pfeilern entwickelt ist; auch die Spitzbogen im westlichen Theile des Langhauses, die in dieser frühen Zeit doch offenbar auf französische Anregungen deuten, sind am erklärlichsten in der Schule der Cistercienser.

Da die Kirche in Walderbach eine Cistercienserkirche ist, so kann ihre Bauzeit nicht vor 1143 fallen, was auch der Bau selbst bestätigt; es ist nach den geschichtlichen Nachrichten über das Kloster vielmehr wahrscheinlich, dass in Walderbach wie bei anderen Cistercienserklöstern einige Jahre nach der Besetzung durch den Orden mit dem Bau der stattlichen Kirche begonnen wurde und derselbe scheint von dem rasch emporblühenden Kloster ohne bedeutende Unterbrechung nach einheitlichem Plane ausgeführt worden zu sein. Die Kirche in Walderbach gehört demnach der zweiten Hälfte des

12. Jahrhunderts an, welcher Zeit auch der stilistische Charakter des Baues vollkommen entspricht. Dass die Wölbung in Walderbach auf höherer Stufe steht als die anderer, gleichzeitiger, ja auch späterer Kirchen dieser Gegend ist bei einem Cistercienserbau nicht auffallend, zumal bei einem, der sowohl durch seine originelle Anlage als Hallenkirche, als auch durch seine treffliche Ausführung und eleganten Details beweist, dass er das Werk eines ganz besonders begabten Architekten war, der bei der Ausführung durch trefflich geschulte Werkleute unterstützt wurde. Befremdend erscheinen dagegen in dieser Zeit die Spitzbogen der vier westlichen Arcadenbogen und der entsprechenden Quergurte der Seitenschiffe; es liegt nahe wegen diesen an den so häufigen Fall einer Unterbrechung des Baues und spätere Fortsetzung durch einen anders geschulten Bauleiter zu denken, aber die gleiche Ausführung, das völlig übereinstimmende Detail machen diese Annahme unmöglich, der Bau ist aus einem Gusse. Die Spitzbogen, die in dieser Zeit in Deutschland allerdings abnorm erscheinen, sind wohl aus den directen Beziehungen des Cistercienserordens zu Frankreich zu erklären und sprechen nicht dagegen, dass der Bau einheitlich in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts ausgeführt wurde. Trotz alledem bleibt an der merkwürdigen Kirche in Walderbach noch manches unerklärt, vor allem ist die Anlage als Hallenkirche räthselhaft, die unter den deutschen Cistercienserkirchen romanischen Stiles ganz einzig dazustehen scheint. Zwei Erklärungsversuche sind wahrscheinlich: es erscheint möglich, dass die Kirche des Klosters Prül die Anregung zur Hallenanlage in Walderbach geboten, welche die Cistercienser auf höherer Entwicklungstufe besonders in der Wölbung des Mittelschiffes und den Pfeilervorlagen durchführten; die Cistercienser liebten es ja gleich den anderen Orden, die Anregungen der localen Baukunst aufzugreifen und selbstständig zu verwerthen; andererseits ist aber auch keineswegs unmöglich, dass zwischen den beiden, bedeutenden Hallenkirchen Bayerns, obgleich sie so nahe bei einander liegen, gar kein Zusammenhang besteht, sondern dass die Hallenanlage in Walderbach ebenso wie in Prül auf directe Anregung der französchen Baukunst zurückzuführen [10]); in beiden Fällen aber hat der Meister die gegebenen Anregungen völlig selbstständig verwerthet, ein directes Vorbild, an das sich der Bau enger anschloss, scheint sich zunächst nicht nachweisen zu lassen.

Einfluss auf die Baukunst der Umgebung scheint die Kirche in Walderbach in keiner Weise geübt zu haben, es ist das aus dem ganzen Charakter des Baues leicht erklärlich und eine Thatsache, die wir bei sämmtlichen mittelalterlichen Cistercienserkirchen in Bayern, Franken und der Pfalz wiederfinden. Die Cistercienser bauten stattliche Klosterkirchen, die besonders technisch in der Regel weit über das Kunstvermögen ihrer Umgegend hinausgreifen, aber, wie der Vorschrift des Ordens gemäss, ihre Klöster gewöhnlich im stillen Seitenthale zurückgezogen vom grossen Verkehre liegen, so hatten sie auch meist keinen oder doch nur einen höchst unbedeutenden Einfluss

[10]) Ueber die häufige Anwendung der Hallenkirche bei den französischen Cistercienserbauten siehe Dehio und v. Bezold, p. 359.

auf die Architektur ihrer Umgebung und trotz Aufgreifens localer Züge in Anlage und Decoration haftet ihnen doch stets etwas Fremdartiges an.

Im schärfsten Gegensatze zu dieser Eigenart der Cistercienser steht die ältere Bauschule der Hirsauer, sie liebte es, ihre Kirchen an marcanten Punkten, am liebsten auf Anhöhen, zu erbauen und wie die Kirche weit ins Thal hinein sieht, so wirkte ihr Bau anregend auf die Umgebung und auch die bescheidenste Dorfkirche lässt häufig noch deutlich den Einfluss der grossen Klosterkirche erkennen. Es gruppiren sich daher um die meist aus dem Beginne des 12. Jahrhunderts stammenden Klosterkirchen der Hirsauer Schule in der Regel eine sehr stattliche Anzahl kleinerer Bauten aus dem 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als die beredtsten Zeugen des echt volksthümlichen Einflusses, den die Hirsauer auf die Entwicklung der deutschen Architektur übten. Eine höchst charakteristische Gruppe dieser Art findet sich an der Donau oberhalb Regensburg mit den ungefähren Grenzpunkten Abensberg und Ingolstadt, den Mittelpunkt derselben bilden die Klosterkirchen von Biburg (1125—1133) und Münchsmünster (nach 1120), von denen die erstere durch ihren nahen Zusammenhang mit Prüfening auf die Verbindung mit Regensburg hinweist, Münchsmünster aber, von dem leider nur mehr das Portal und einige ornamentale Details erhalten sind, sicher von massgebendstem Einfluss auf den meist auffallend reichen, ornamentalen Schmuck der umliegenden Landkirchen war.

Etwa gleichzeitig mit Biburg und Münchsmünster wurde wahrscheinlich die Kirche zu Pföring erbaut, die wie jene zu Bamberg gehörte und wohl gleich ihnen Bischof Otto von Bamberg ihren Ursprung verdankt. Daran reihten sich dann die Kirchen zu Tollbath und Weissendorf mit ihren höchst merkwürdigen, reich decorirten Apsiden, sowie die durch ein hübsches Portal ausgezeichnete Kirche zu Ainau und auch die Kirche zu Göcking mit ihrem seltsamen Portale aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts ist entschieden durch den Einfluss der nahe gelegenen Kirchen von Biburg und besonders Münchsmünster, dagegen wohl nicht durch St. Jakob in Regensburg, bedingt. An diese Bauten schliessen sich dann westlich noch eine Reihe kleinerer, romanischer Dorfkirchen, die dem 12. oder dem Anfange des 13. Jahrhunderts angehören. Die Kirchen Klein-Mehring, Manching und Nieder-Stimm sind einschiffig und haben den quadraten Chor im Untergeschosse des östlich angelegten Thurmes. Das Portal, in der Regel einfach abgestuft, befindet sich am Westende der Süd- oder Nordseite. An der Kirche zu Gross-Mehring — wo nur das Portal erhalten — wird dasselbe durch einen mit Kreisornamenten gezierten Bogen über der Archivolte geschmückt; in Klein-Mehring zeigen die Kämpfer des Portales das in der Hirsauer Schule beliebte Schachbrettmotiv; auch am Thurm und an der Westseite finden sich hier noch einige rohe romanische Sculpturfragmente; am Portal zu Nieder-Stimm ist in der Abstufung ein Kopf angebracht; die Kirche zu Manching besitzt auf der Südseite zwei kleine Löwen und einen sehr primitiven Kopf. So unbedeutend diese Arbeiten künstlerisch sind, sind sie historisch doch von grossem Interesse, weil si· ·eigen, wie der sculpturale Schmuck von Biburg und der jedenfalls

noch reichere von Münchsmünster, welche die merkwürdigen Portale von Pfaring, Ainau und Göcking sowie die reiche Apsidenzier von Tollbath und Weissendorf veranlassten, in den bescheidenen Kirchen von Klein- und Gross-Mehring, Manching und Nieder-Stimm ausklingen. Wie die Uebereinstimmung mancher Details, z. B. besonders auffallend zwischen Tollbath Weissendorf und Biburg lehrt, ist sogar — was ja durch die Verhältnisse an und für sich schon wahrscheinlich wird — wohl anzunehmen, dass die Bauleiter und auch die Handwerker häufig dieselben wie bei jenen Klosterbauten waren.

Den innigen Zusammenhang der Bauten einer Gruppe zeigen in der Regensburger Zone auch die romanischen Capellen von Kreuzhof, Hof und Schönfeld, die zugleich dadurch interessant, dass sie einen bisher noch nicht beachteten, wahrscheinlich aber ziemlich häufigen Typus der Schlosscapellen vertreten. Das Vorbild für die Anlage dieser Capellen scheint St. Stephan der sogen. alte Dom in Regensburg geboten zu haben. Dies hilft uns auch auf die Spur, die ursprüngliche Bestimmung von St. Stephan als Schlosscapelle oder wie man bei dem zum bischöflichen Palaste gehörigen Bau wohl besser sagt, als Hofcapelle zu ermitteln. Dass St. Stephan nicht der alte Dom ist, steht fest; diese Bezeichnung ist eine späte, ganz willkürliche. Die Kirche wird schon 994 St. Stephan genannt, während der Patron des Domes wohl immer St. Peter war; vor allem aber lehrt der erste Blick auf die Kirche, dass dieser bescheidene Bau neben den gerade durch Grossräumigkeit ausgezeichneten Klosterkirchen St. Emmeram und Obermünster unmöglich Regenburgs Kathedrale gewesen sein kann, während die Dimensionen für eine bischöfliche Hofcapelle nach Analogie der Regensburger Hauscapellen völlig entsprechend erscheinen.

St. Stephan gehört zwei Bauperioden an; von der ersten, die wahrscheinlich in den Beginn des 11. Jahrhunderts fällt, haben sich die Umfassungsmauern mit den Nischen erhalten, im 12. Jahrhundert dagegen wurde das Schiff gewölbt, die Pilaster, welche den Gurt tragen, der die zwei Kreuzgewölbe trennt, theilen das Schiff in zwei quadratische Felder; in dieser Zeit wurde auch das Portal auf der Südseite angelegt, das jetzt vom Kreuzgange in die Kirche führt. Der Stil des Portales, der Capitelle und Basen der Pilaster, die auch aus anderem Materiale wie die Nischen sind [11]), weisen sicher auf den Beginn des 12. Jahrhunderts, in dem wohl auch die Empore ihrer jetzige Gestalt erhielt. Die Empore und das Schiff hatten jedes einen selbstständigen Eingang in der südlichen Nische der Westseite [12]), an welche wahrscheinlich der bischöfliche Palast stiess. Die Empore, die ursprünglich vom Schiffe aus nicht zugänglich, diente offenbar dem Bischof und seinem nächsten Gefolge zum Aufenthalt, die direct aus dem Palaste hierher gelangen konnten. Die Fenster, welche nur wenig Licht zulassen, sind je eines in dem Schildbogen angebracht. In dieser Gestalt, die St. Stephan im Beginn des 12. Jahrhunderts erhalten, diente es als Vorbild für die Schlosscapelle von Kreuzhof

[11]) Walderdorff: Regensburg, 1874, p. 102.

[12]) Gütige Mittheilung des Herrn C. Th. Pohlig in Regensburg.

eine Stunde östlich Schönfeld, einen halben Tagmarsch nordöstlich von Hof, und einen guten halben Tagmarsch nördlich von Regensburg.

Diesen Bauten, die dem 12. Jahrhundert angehören, ist daher gemeinsam, dass sie einschiffig und durch zwei Kreuzgewölbe gedeckt sind, zwischen denen sich der von Pilastern getragene Gurt befindet; im Osten ist diesem Raum die halbrunde Apsis vorgelegt, die in Kreuzhof [13]) nach aussen vortritt, in Hof dagegen, wo zwischen sie und das Schiff noch ein tonnengewölbter Raum gelegt ist, nur aus der starken Ostmauer ausgetieft ist. Die Empore im Westen, die in Kreuzhof wie in St. Stephan die Hälfte des westlichen Wölbungsquadrates, in Hof dagegen das ganze schmale westliche Wölbungsfeld einnimmt, wird vorne in der Mitte durch einen Pfeiler unterstützt und durch zwei Kreuzgewölbe getragen, sie ist vom Schiff aus, das seinen Eingang am Westende der Nord- oder Südseite besitzt, nicht zugänglich, sondern nur direct aus den anstossenden Wohnungsgebäuden, die in Kreuzhof westlich, in Hof nördlich lagen; ohne Zweifel war sie für die Herrschaft bestimmt, während Dienerschaft und Volk im Schiffe dem Gottesdienste beiwohnten. Neben dem Zugang zur Empore führt eine Treppe in der Mauer zu dem Raum über der Kirche. Dass sich hier Wohn- und Versammlungsräume befanden, wird schon durch die dem ursprünglichen Bau angehörenden Treppen, wahrscheinlich, die unmöglich bloss als Zugang zum Speicher angelegt sein könnnen; in Hof haben sich auch noch zwei Stockwerke über der Capelle erhalten, wobei auffällt, dass das über dem Tonnengewölbe befindliche Gemach durch ein Kreuzgewölbe gedeckt ist; in Kreuzhof finden sich nur mehr Spuren der Balkenlage vom Boden des Oberstockes. Das Aeussere dieser Kirchen ist ganz ohne Zier, da es eben das Untergeschoss eines Burgthurmes ist, wesshalb diese Capellen auch keinen Glockenthurm besitzen. Die Fenster sind in Kreuzhof rundbogig und wie bei St. Stephan in Regensburg im Schildbogen und zwar hart unter dem Gewölbscheitel angelegt, in Hof dagegen bestehen sie, abgesehen von dem rundbogigen Fenster der Apsis, bloss aus schmalen, rechteckigen Schlitzen, die nur spärliches Licht einfallen lassen wegen der Mauerdicke von 1,70 Meter, die bei der nur etwa 12 Meter langen Capelle durch den Burgthurm bedingt ist. Das architektonische Detail beschränkt sich ausschliesslich auf die Kämpfer der Pilaster, die in Kreuzhof aus Schräge und Platte, in Hof dagegen aus einer Art Wulst und Platte gebildet werden, während der Kämpfer des Pfeilers unter der Empore in Kreuzhof aus einem Stein gefertigt Schräge, Holzkehle und Platte zeigt. Von weiterem Schmuck sind in Hof noch Reste alter Wandmalerei zu entdecken, die im Chor, der gegen das Schiff um eine Stufe erhöht Apsis und die Hälfte des tonnengewölbten Raumes umfasst, etwa bis zu 1 Meter Höhe ein rohes Teppichmuster zeigen.

Der Charakter dieser Kirchen wird durch die massigen Mauern, die bescheidenen Fenster, das dürftige Detail ein hochalterthümlicher, gleichwohl darf

---

[13]) Schönfeld, das ich leider nicht aus eigener Anschauung kenne, soll nach gütiger Mittheilung des Herrn Domvicar Dengler die gleiche Anlage wie Kreuzhof besitzen.

ihre Entstehungszeit sicher nicht früher als nach Beginn des 12. Jahrhunderts angesetzt werden. Es erhellt dies schon daraus, dass Kreuzhof und somit wohl auch Schönfeld offenbar nur eine Copie von St. Stephan in Regensburg ist und zwar in der Gestalt, die dieses zu Beginn des 12. Jahrhunderts erhielt. Das Detail besagt hier gar nichts, am allerwenigsten bei Hof, wo sich die Unbeholfenheit auch aus dem schwer zu bearbeitenden Granitmaterial erklärt; dass die Kirchen nicht vor das 12. Jahrhundert gesetzt werden können, beweist übrigens schon die Wölbung, die bei so bescheidenen und zum Theil abgelegenen Bauten gewiss nicht ihrer Zeit vorauseilte.

Im wesentlichen denselben Typus vertritt in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts noch die Galluscapelle in Regensburg[14]). Auch diese besteht aus zwei annähernd quadratischen Jochen, welche durch einen Quergurt, der auf Pilastern sitzt, getrennt werden. In dem westlichen Joche befindet sich die Empore, deren Existenz die jetzt wie Blendbogen erscheinenden Mauervorsprünge der Nord- und Südseite, sowie die kleinen Halbsäulen an den Pilastern sicher stellen. Der Abschluss der Kirche ist wohl wegen anstossender Gebäude gerade, den Haupteingang bildet das schöne Portal, das auf der Nordseite unter der Empore liegt; Weiteres lässt sich über die Anlage wegen späterer Umbauten nicht mehr ermitteln. In Folge des Umstandes, dass der Bau erst der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehört und im Centrum des bayerischen Kunstlebens entstand, ist das Detail weit reicher, es zeigt in den Basen und Capitellen besonders an dem hübschen Portale, die eleganten Formen des entwickelten Stiles der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts.

Bei der äusserst einfachen und praktischen Anlage, welche diese Schlosscapellen zeigen, ist es natürlich, dass sich der gleiche Typus auch ausserhalb der Regensburger Gegend findet und es werden sich vielleicht noch manche Beispiele nachweisen lassen, die bisher unbeachtet blieben, weil sie, wie ja auch die genannten Bauten, sehr abgelegen und wohl gleich Hof und Kreuzhof nicht selten profanirt wurden. Zunächst kann ich ausserhalb der Regensburger Gegend wenigstens ein Beispiel namhaft machen, nämlich die Kirche von Unterschondorf am Ammersee, gleichfalls aus dem 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts. Das Aeussere der Kirche ist etwas reicher als das obiger Bauten, die Apsis besitzt Lisenen und Rundbogenfries, das Portal auf der Südseite einfach abgestuft war ursprünglich sicher durch ein Säulenpaar belebt. Das Innre zeigt hier ebenfalls zwei durch einen Gurt getrennte Kreuzgewölbe, der kleine Pfeiler unter der Empore fehlt. Die Empore, die hier durch eine Treppe in der Nordmauer auch mit dem Schiff in Verbindung steht, hatte den Hauptzugang von einem westlich anstossenden Gebäude aus, dem entsprechend befindet sich in der Westwand die Treppe zu den Räumen über der Kirche, von denen sich noch die Fenster eines Stockwerks erhalten haben.

---

[14]) Aufnahme in dem sehr verdienstvollen Aufsatze: Hauscapellen in Regensburg von C. Th. Pohlig, in Lützow's Zeitschrift 1889.

Excerpte aus Joh. Fichard's „Italia“ von 1536.

Von **August Schmarsow.**

II.

Neapolis*).

Ecclesias habet mediocriter splendidas ... Ornatissimum omnium est templum Montis Oliveti, in amoenissimo peraltoque intra urbem loco positum [1]) intus fere totum marmoreis incrustatum, sed tamen angustum est [2]). Frequentatissimum autem relligione S. Mariae de Carmo (est monasterium fratrum), quae plusquam referta intusque tota obscurata est donariis votivis. Est autem illa non procul a foro. Est etiam ecclesia S. Loi, sed tam tenebrosa ut ex officina sua erectam putare possis.

Ecclesia S. Martini est Carthusianorum, in monte urbi conjuncto, loco admodum alto sito. Prospectus istic ex hortis et quibusdam cellis supra urbem totumque mare amoenissimus, sed praeterea nihil admodum magnificum.

Castelvecchio. In arce veteri, quae ad viam Capuanam est sita, ab ipso prioris vicereginae (quae vidua jam in hac commoratur) curiae praefecto humaniter sum acceptus, conviviolo apparato. Erat autem is Brabandus, vir perhumanus. Inde me per potiora conclavia duxit, quae ad superiorum saeculorum continentiam aedificata videbantur, omnia autem iam senio erant fere

---

*) Ich hätte in meinen Vorbemerkungen über Rom nicht unerwähnt lassen sollen, dass die Hauptstelle über S. Peter sich bei Springer, Raff. und Mich. II.[2] p. 364 abgedruckt findet, und dass die Zuweisung der Gemälde in der Sixtina an Raphael bei Springer, Die Schule von Athen, p. XXXIII. Anm. erwähnt worden.

[1]) Die Kirche lag also wohl damals noch wirklich innerhalb eines Olivengartens mit Cypressenallee wie Monte Oliveto bei Florenz u. a.

[2]) Es sei gestattet, hier gelegentlich darauf aufmerksam zu machen, dass die von N. Barone im Archivio storico per le provincie napolitane (Annali 1884 e 1885) publicirte Zahlungsnotiz, wonach Guido Mazzoni im Jahre 1492 für Herzog Alfons von Calabrien ein »Sepolcro« geliefert hat, doch nicht auf ein »Grabmal« bezogen werden kann, wie auch C. von Fabriczy in »Arte e Storia« (VII, 22. vom 5. August 1888) gethan, sondern eben »ein heiliges Grab« d. h. die Bestattung oder Beweinung Jesu Christi bedeutet, von der sich noch die Hauptfiguren erhalten haben. Sie sind aus Terracotta, bemalt aber unglasirt. Das Grabmal, das Luca della Robbia laut Vasari gearbeitet, — gleich gut für welchen Prinzen des Hauses Aragon — war eine »sepoltura di marmo con molti ornamenti d'invetriati«.

squalida. Jucundum tamen fuit vetusta aedificia contemplari et praesertim antiquissimas in iisdem picturas. Adduxit etiam in eam cameram, ubi armaria sunt, interque caetera arma panopliam Francisci regis Gallorum, in qua apud Paviam captus est, ostendit. Erat illa quidem elegantissimi et optimi ferri, sine tamen omni ornatu auri, ut in aliis panopliis videbam. Thoraculus ille superior librandus mihi aliisque manibus porrigebatur, mire gravis. Istae exuviae ad memoriam servantur. Ex arce transitus est ad hortos multo maximos atque etiam amplissimos. In arce quoque hortulus est pensilis, in quo tamen praeter late amoeneque patentem prospectum nihil est memorabile.

Castel nuovo. Arx nova ad ipsam urbis ingressum in plano maris littore sita est. Forma quadrangulari, ex lapide Tiburtino, moenibus et turribus elegantissime extructis. Prae se fert itaque et fortissimam et pulcherrimam structurae speciem. Cingitur eo latere, quo urbem respicit, profundissima fossa. Est autem duplex, nam ingressus, ipsam veram arcem vides, quae simili fossa moenibus, turribusque munita est, ipsius pavimentum tamen ita alte positum est, ut per clivum ad eam porro ascendatur. In eo loco ante steterat monasterium praedicatorum, Rex permutato loco istuc, ubi nunc est, transtulit. — Porta interior huius arcis est omnium quae vidi splendidissima, tota ex marmore elaborato. Inde in aream ipsam pervenitur, quae valde spatiosa est, quadrata oblonga. Ad sinistram in amplissimam illam aulam ascenditur, in qua quotannis conventus regni celebratur.

Poggio reale [3]). Est ejusdem generis, cuius Romae et Ferrariae Belvider, id est locus aestivus, aedificiorum hortorum, rivulorum, prospectus, situsque amoenitate elegantissimus. Palatium majus quadratum et oblongum est, habitationes in singulis angulis; antiquae picturae; media area sub coelo ad lavandi usum solum est destinata. Descenditur tribus gradibus, aqua intromittitur, quoties et quantum volunt; porticu ornatissima circumdatur. Sed Galli in obsidione postrema, misere non hanc solum porticum, sed totum fere locum tractarunt. Quod si ad pristinum suum nitorem reduceretur aliquando, non puto in tota Italia et amplius et magnificentius et amoenius lavacrum esse posse. — E regione istius palatii est aliud Hypaithrion cum porticu. Ibi locus, ubi derivatur aquaeductus in urbem. — Inde descenditur in hortos, ubi rursum alterae porticus, e regione lacus admodum amplus, sed neglectus iam et arundinibus oppletus; inde in alios atque alios hortos, tandem ad ipsum rivum, patrem omnium istarum aquarum et fontium, qui et limpidissimus et amoenissimus. Istic cellae avium diversarum, quae erant secundum sua genera distinctae olim, et ibi conclusae, sed et illae a Gallis confractae. — Inde per aedificia, quae olim erant familiae, reditur ad primum locum. Ubique fonticuli et blandissima prolabentium aquarum murmura, sylvarum, arborum, fructuumque gratissimus aspectus.

---

[3]) Fichard nennt diesen Namen nicht; ein Vergleich mit Serlios Plan und Beschreibung (Lib. III.) lässt aber keinen Zweifel, dass das Lustschloss Poggio Reale gemeint sei, dessen anschauliche Vorstellung durch diese Notizen eines Augenzeugen immerhin an Lebendigkeit gewinnt, und uns in den Stand setzt, dies Meisterwerk des Luciano da Lauranna besser zu beurtheilen.

Lorettum.

Situm est loco amoenissimo, sed valde excelso. Ambitur moenibus pulcherrimis, hat lustige Zinnen. Sub ingressum portae habet puteum quendam elegantem, altum, ex albo marmore; est puteorum Italiae pulcherrimus. Ipsum Templum S. Mariae est amplum et altum, prima parte oblongum, crassis quadratisque utrinque columnis sustentatum. Superior autem pars in aliquot circulos et sacella dividitur et late extenditur, ad instar Florentini templi [4]). Cum ego istic essem incrustabant exornabantque pilas, partim ex marmore, partim ex politiore lapide [5]). Camera B. Virginis intus est nigerrima, rudis et vetustissimi muri. Foris autem ex albo marmore sumptuosissime exornata, tota incrustata, cum magnificis epistiliis, statuis et artificiosissimis sculpturis. Opus omnino splendidum et memorabile [6]).

Proxime ad templum aedificabatur tum magnificum Palatium, mire prospectus gratia amoenum, in gratiam Cardinalium, Episcoporum et Principum, ut in eo advenientes digne recipi possent, — omnibus hospitiis vulgo oppletis, — et erat tum maiori ex parte perfectum [7]). Nec dubito quin ipsa etiam ecclesia, si pergunt ut cepere, post decem annos, magnificentissima sit futura.

Ancona.

Habet potiora haec: Arcem praealtam, quae iam ex novo ad urbis ingressum aedificatur. Portum maris ipsa loci natura elegantissimum et commodissimum omnium fere in Italia portuum, qui optime spectari potest ex loco ubi conveniunt mercatores in Realto, qui instar aulae est, superius habitatus [8]). Templa istic vetustae figurae, ut illud quod ad portum [9]), item quod in foro est et gradibus ascenditur multis [10]). — Mihi urbs ista nescio quomodo visa est melancholica.

Pisa.

Urbs est satis ampla, aedificia omnia obsoleta quodammodo, magnifica autem vel splendida nulla, et miratus sum in potentissima olim civitate, tam vulgariter habitasse ipsum etiam senatum, tot urbium externarum dominum.

---

[4]) Vergl. meinen Aufsatz »Bramante à Lorette« im L'Art 1881, Mai 29. und Melozzo da Forli, S. 122 f.

[5]) Meint wohl die Incrustation der Vierungspfeiler.

[6]) Der Marmorschmuck ist von Andrea Sansovino begonnen und unter Beihülfe von Raffaello da Montelupo, Francesco di Vincenzo da San Gallo, d'Amia (nicht Aimò), Tribolo, Baccio Bandinelli, Girolamo und Aurelio Lombardi, Giov. Batt. della Porta, Tommaso della Porta und Simone Cioli zu Ende geführt.

[7]) Vergl. die Zeichnungen des jüngern Antonio da San Gallo für diese Anlage in Loreto (nach Bramante's Entwurf) in den Uffizien Nr. 609. 610 fl.

[8]) Loggia de' Mercanti, ein Bau spätgothischen Uebergangs in die Renaissance, mit spätern Malereien von Pellegr. Tibaldi, an dem Giorgio da Sebenico Antheil haben dürfte.

[9]) Er meint wohl S. Ciriaco auf der Höhe des Vorsprungs oder S. Maria in piazza, zur Gruppe pisanischer Kirchenbauten romanischen Stils gehörig.

[10]) S. Domenico?

Palatium enim fere nullum istic videtur, quod sit memorabile. Plateae plerisque locis virent, plures domus ampliores vacant, tota nobilitate istinc (quod servitutem sustinere nequeant) emigrata. Dividitur et ipsa per Arnum fluvium, ad cuius ripas non injucundam habet deambulationem. Ibidemque etiam fere omnium mercatorum tabernae et mercatus est. Urbs ipsa nec moenibus admodum nec fossis satis munita est, exceptis quibusdam locis periculosioribus. Itaque hodie praeter ipsius urbis vetustissimam frugalissimamque aedificiorum formam haec tantum istic conspectiora sunt:

Templum summum perquam amoeno loco situm, mire elegans est, solerterque conprimis extructum. Quinque aut sex gradibus undiquaque ascenditur in ambitum ejus, qui sex passuum est circumquaque marmore stratus, templum foris et ipsum marmore incrustato sed jam obsoleto. Portae aeneae sunt, sed non elaboratae admodum. Major porta templi, quae Baptisterium respicit, elegantissime columnis marmoreis vetusto opere exornatissima. Interiora templi minus splendida sunt; suggestum ex quo Evangelium cantatur, marmoreum est, et ipsum statuis exquisitissime ornatum et sane conspicuum [11].

Prope hoc templum stat turris rotunda inclinata, a principio ita in specimen artificii extructa; habet circuitus quattuor et hanc inscriptionem:

ANNO DOMINI M.C.LXXIIII. CAMPANILE
HOC FVIT FVNDATVM MENSE AVG. [12]).

E regione templi recta est Baptisterium rotunda figura, tecto alto et mire eleganti, spectatuque dignissimum. Intus minus exornatum aliquanto [13]).

Ex latere autem extat Cimiterium publicum vulgo »Campo Santo« dictum, aedificium memorabilissimum. In medio habet aream viridam, secundum qualitatem huius loci extensam, in qua plurima consistunt sarcophaga, veterum specie, et ea quidem secundum ordinem suum. Item memento ejus marmorei praegrandis poculi, quod ad angulum graduum prope priorem portam Templi in columnula quadam porphyrea extat cum quadam circumscriptione. In hoc olim tributum populi collectum Imperatorique oblatum mihi referebant. Est monumentum memorabile [14]).

Lucca.

Est civitas libera, parva quidem sed egregie munita, fossam aquatilem circumquaque, fortalitia VIII . . . . . . Palatium Signoriae mediocriter amplum et splendidum est. Alioqui egregias aedes, et quaedam magnifica palatia habet, plateae tamen ubique sunt angustae. Ecclesia Cathedralis S. Martini mediocriter elegans est. In ea multorum sanctorum integra corpora, qui magno numero in fornice super primam ipsius templi portam depicti sunt.

---

11) Marmorkanzel des Giov. Pisano, jetzt zerstückelt im Dom und Camposanto.

12) Vergl. O. Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien, Jena 1884, p. 736.

13) Er vergisst die Marmorkanzel des Niccola Pisano.

14) Die bacchische Vase steht noch heute als eine Hauptzierde im Camposanto.

Siena.

Civitas elegantissima, alte sita, montes circumquaque habens, sed eos planiores humilioresque et inde omnes cultos et in agros reductos. In ipsa urbe aedificia, vetustiori quidem forma, sed tamen inprimis elegantia, et nonnihil angusta. Palatia habet plurima, quae ampla et superba omnino sunt, inter quae palatium Cardinalis Senensis et illius qui Tyrannus [15]) vulgo dictus est, potiora sunt. Sed istic in communi aedificia pulchra praestantiaque videntur. Forum amplissimum est ovata forma, pene caldario simile, ita concavum ad defluxum aquarum. Sed, quod mireris, in ipso foro aedificia minus splendida sunt, paucis exceptis. In eodem foro fons marmoreus oblongus, multis imaginibus virtutum et quorundam veterum ornatissimus aquae salubris copiosissimus [16]). In eodem foro est Palatium amplissimum, intus summe magnificum variis aulis et cubiculis. Illi adjuncta est turris elegans, alta sed non crassa.

Templum habet vetustissimum, et supra quam dici potest exornatum. Omnia intus marmoreis incrustata. Pavimentum totum tesselatum, variis figuris et historiis ex utroque testamento splendidissimum. Prope portam habet circulum, in quo Italiae potentiorum civitatum insignia ordine locata sunt, ea autem pleraque animalia habent, elephantes, leones, lepores, grues etc. Superius tabulatum sub tecto augustum, veneto colore et aureis stellulis exornatum. In circuitu autem omnium Pontificum qui aliquando fuerunt, capita circumposita. Ante portas templi humi ficta, historia Publicani et Pharisaei orantium.

Florentia.

Haec vulgo »Bella« cognominatur, quod ego quidem non urbis ipsius caussa, quam eorum quae foris sunt palatiorum et possessionum innumerabilium, quibus omnes Italiae urbes superat, gratia dictum putarim. Est urbs amplissima, plateas habet aliquot mire longas, sed non perinde latas. Fora habet tria distincta, sed singula pro tanta urbe angusta. Palatia, quae sint magnifica, opinione multo pauciora habet [17]). Sunt autem ex his potissima Palatium Medicum ad S. Laurentium, Pacaeorum, Strozarum (quod tamen nondum est absolutum, nec ex integro tectum), Spinolarum quod est regione Templi Trinitatis, vetustae formae, et ideo parum magnificum [18]).

Palatium Medicum (in eo iam habitat dux Alexander) post primum vestibulum, quadrangularem habet porticum, columnae quibus aedificia sustinentur omnes inargentatae, reliqua in aurata omnia bracteis auri pictorii. In media area (quae exigua est) statua stat marmorea, Orphei puto [19]). Ex porticu transitus in aliam aream, qualem curiam nos vocamus, in qua pila luditur. In eo vides Laocoonta integre cum duobus filiolis, ad illum Romanum

---

[15]) Palazzo del Magnifico (Petrucci).

[16]) Fonte gaja von Jacopo della Quercia.

[17]) Man merkt, dass die Eindrücke römischer Grossartigkeit vorangegangen.

[18]) Er meint den Pal. Spini. Wir vermissen den Pal. Pitti.

[19]) Davidis? Dann wäre allerdings »aenea«, statt »marmorea« zu lesen.

tam feliciter effictum, ut felicius et propius non possit. Est autem ex marmore candidissimo sculptus cum inscriptione BACCIVS BANDINELLVS FLOREN. FACIEBAT. Non procul inde extant et aliquot statuae veterum, paucae tamen, inter caetera autem et caput aeneum equi cum cervice mediocris magnitudinis, sed multo illo Neapolitano minus [20]. Item ad eam portam, qua in viam publicam egredimur, utrinque est posita Marsii excoriati simulacrum marmoreum, et sinistrum quidem ex brachiis dependet, (quale vidisti et in pensili horto Cardinalis de la Valle Romae) dextrum vero sedet, brachiis tamen sursum delegatis. Et est ex lapide porphyro quo colore mire refertur ipsius excoriati Marsiae forma [21].

Strozarum palatium ceptum est aliquanto magnificentius, quadrangulare, quatuor habens portas, hinc inde sibi respondentes, altum splendidum. Sed ex altero latere nondum plene tectum est. Pulso enim urbe altero Strozarum (puto Philippo), quod cum iis fuerat qui Medices antea urbe eiecerant, Dux Alexander de Medicis mediam eius Palatii partem occupavit, et ita opus cessat.

Palatium Signoriae altum est et admodum amplum, sed ut vetusta solent, non splendidum. In eo est memorabile illud opus Cursus Planetarum Magistri Laurentii Vulpiani, quod superiori anno reficiebat filius ejus Camillus opus insignibus Medicum simile VII pomis. Ante portam duae hinc et inde statuae Parii marmoris sunt, praegrandes, et mire expolitae, altera Herculis intra pedes prostratum gigantem illum, fuste occidens; altera Orphei [22]: Utraeque habent superiorem inscriptionem in basibus »BACCIVS BANDINELLVS ....« Ille fuit quantum ex his statuis et Laocoonte licet judicare statuaria arte inprimis absolutus. Sed tamen hoc tempore multo magis commendatur et celebratur Michael Angelus Bonaroti cuius aliquot statuae marmoreae Herculis, Minervae etc. nondam tamen absolutae ad S. Laurentium in camera prope chorum videntur [23]. Ille iam Romae agit, statuariae et pictoriae ut dicunt omnium absolutissimus et ex iisdem artibus etiam admodum ditatus.

E regione dicti palatii aliud est, et ipsum Reipublicae. Sub cuius porticu stat columnula quaedam, impositam sustinens feminam quae in nudum sub se sedentem virum gladium intentat, tanquam caput (quod a laeva altera per capillos tenet) abscissura [24]. In superiori circulo columnae haec est inscriptio:

EXEMPLVM SAL. PVB. CIVES POS. ANNO MCCCCXCV.

---

[20]) Jetzt unter den Bronzen der Uffizien.

[21]) Jetzt in den Uffizien Nr. 155 u. 156. Vom ersteren eine Replik im Louvre. Uebrigens ist der zweite nicht aus Porphyr, sondern fleischfarbenem Marmor.

[22]) Seltsamer Weise steht im Text »Orphei«, wo wir »Davidis« erwarten, ebenso wie oben bei Beschreibung des Pal. Medici. Ganz überraschend ist freilich, dass Bandinelli statt Michelangelo als Autor genannt wird, während von Buonarroti doch sofort die Rede ist.

[23]) Die Nacht mit der Eule gilt damals also für Minerva u. s. w.

[24]) Die »Judith« Donatello's in der Loggia dei Signori.

Ante utrumque palatium area (vulgo Piaza) est ampla et stratarum tota urbe amoenissima.

Templa habet non plurima, et ea mediocriter extructa. Magnificentissimae et splendidissimae omnium quae in Italia sunt formae est templum maius quod S. Mariae de flore vel Reparatae dicitur, foris totum nigro alboque marmore incrustatum, statuisque superius in circuitum iustae staturae (hae tamen multis locis deficiunt) exornatum. Formam habet minime vulgarem vel communem, sed quod nobis referre videatur illud Salomonicum. Choro late in tres circulares sinus, subsacella habentibus (!) extenso. Superius pergrandi cupula imposita, opus profecto summa admiratione dignum. Intus ecclesia negligentissima, et plane sui dissimilis videtur, nullum habet ornatum, tenebricosa est. Circa chorum tamen lithostrato marmoreo nonnihil conspicua.

Prope adjunctum habet Campanile (ut vocant) mediocris altitudinis, quadratum, varii coloris marmore variegatum, et undique ad summum incrustatum, sine tecto. Non potest esse elegantius.

E regione hujus templi est Baptisterium, templum S. Joannis Baptistae, ante cujus medias portas (habet autem tres in triangulum) stant Pisanae illae columnae, ex porphyro lapide, multis locis disruptae, sed ferreis vinculis rursum constrictae. Illae mediae portae ex aere sunt, crassae et historiis biblicis venustissime exornatae. Opinio vulgi est et has ex Pisana praeda Florentiam relatas. Sed aliter habet Palmerii historia, qui has quinquagesimo tandem anno absolutas tradit. Vide eundem! — Reliquae duae portae et ipsae aereae sunt, sed simpliciores neque artis neque operae tantum habent. Limina etiam singularum portarum aerea sunt. Templum angularis rotunditatis angustum est. Intus pavimentum elegantissimum habet, nec vidi quod esset maiori cura variatum. In medio Baptisterium est quadratum. Istic pueri ipso tantum S. Joannis Baptistae die, si qui tum nati sunt, baptisantur [25]).

Praeterea est templum S. Mariae Novellae. Item S. Crucis, est Franciscanorum. Item citra Arnum Sancti Spiritus, quod est simillimum et uniforme cum Templo S. Laurentii, quod ipsum tamen absolutius et elegantius est, et post maius Templum reliquorum pulcherrimum. In hoc est sepultura Medicum. Habet in adjuncto quasi circuitu habitationes Canonicorum. Ibidem etiam celebris illa Bibliotheca Medicum est, cuius indicem habes, optimis vetustissimisque tum graecis tum latinis autoribus referta . . . Est et monasterium fratrum dictum all' Angelo (si bene memini) [26]) in quo sunt amoenissimi totius Florentiae horti, ambulacris et topiariis et sessionibus mire amoeni. Ductus sum in aliud quoque fratrum monasterium, quod noviter per quendam istius ordinis (sunt autem Praedicatores) locupletatum restauratumque est, quod et ipsum hortos amplos amoenosque habet, sed amoenitate superioribus cedunt.

---

[25]) Dies alte Immersionsbecken, von dem Dante, Inferno XIX. spricht, wurde 1577 beseitigt. Die Mitte des Fussbodens ist dann nur mit Ziegeln gepflastert.

[26]) Degli Angeli.

Omnium autem Templorum devotione celeberrimum est »Alla Nunciata«, quod non ita quidem magnum est, sed tamen scatet miraculorum testimoniis. Nec in ullo loco vidi digniorem hominum votiva simulachra. Integri istic in solemni ornatu suo ex summo tabulato dependent Papa Leo X., Clemens VII., Papa item Alexander VI. in uno, ipse dux Alexander altero latere, adorant altare Nunciatae, duo item reges, regina una, et reliqui infiniti. Altare Nunciatae ad levam est ingredientibus in ipso portae quasi contactu. Inclusum est sacello perspicuo. Dicunt istic imaginem Divae Virginis ab angelo salutatae depictum esse, cui picturae caput celitus adaptatum est, quod quidem tanquam sculptum extra tabulam supereminet et devotis suo tempore ostenditur. Hinc illa tot miracula, tantusque hominum concursus, quem praedicti pontifices suis simulachris etiam amplius instigant.

Super Florentiam Cartusia est in monte instar arcis amoenissime sita, ita muris clausa, ut etiam arcis speciem omnino procul referat, et totus ipse fere mons, qui altus undique est, ab ipsa occupatus. Puto hanc esse amoenissimam omnium Cartusiarum, quae usquam sint, si situm requiras.

Pistorium.

Urbs elegans. Amplas habet plateas, multa imo plurima habet palatia, sed tamen pleraque non ita splendida. Habet monasteria XI, ecclesias multas, inter quas et Cathedralis est satis elegans. In eo argenteum illud altare S. Jacobi, omnium quae in Italia sunt sumptuosissimum et celeberrimum. XII Apostolos habet ex solido argento cubitales. Eorum major est ipse Jacobus, sedetque, est enim in regno suo. Reliquum altare laminis argenteis undique tectum. Ante hoc summum templum priori et transversali latere habet aream planam, amplam et amoenam. Circa illam Palatia sunt Capitanei, Potestatis, Senatus urbani, Episcopi. E regione Templi est Baptisterium, rotunda forma, ad imitationem aliorum, foris nigro alboque marmore undique incrustatum. Sed prae Florentino et Pisano in aestimatione esse non potest. Domus quoque Sapientiae noviter constructa istic extat, elegans est cum amoena porticu.

Bononia.

Amplissima civitas. Porticus habet hinc inde frequentes et elegantes. Palatia multa et magnifica, inter quae praestantia, Pompei Campegii . . . quod mire splendidum est, sed nondum absolutum, et alia plurima. Aedes quoque ditiorum in communi intus elegantissimae sunt, pleraeque hortos habent et areas. Pepulorum Palatium vetustissimum est et incultissimum, in quo quidem ipsi gloriantur, itaque neque ornant neque immutant.

Habet autem Bononia haec eximia et visu digna: Aream vel Piazam amplissimam et planissimam, cui nulla ex tota Italia conferri potest. Ad eam Palatium Gubernatoris situm est, in quo Caesar in coronatione egit [27]). Hoc amplissimum est, Consiliariorumque simul aedes includit. E regione Palatium

[27]) Karl V. 1529.

Potestatis. Ex opposito huius ecclesia S. Petronii quae praeter priores gradus, quibus ascenditur, quique item circumduci debebant, nihil habet magnificum. Est alioquin ampla et magna. Momento ejus loci, cum Papa Julius post primam occupationem, sui simulachrum [28]) imposuisset, Bentivoli recuperata urbe istud dejicientes Salvatorem reposuerunt, cum inscriptione:

COGNOSCITE QVONIAM IPSE EST DOMINVS.

Item Templum S. Dominici elegantius omnium quae istic vidi. In eo autem sacellum S. Dominici, in quo marmoreum eius sepulchrum [29]), (ibi enim requiescit) elegans recensque super altare. Item ligneas istic picturas historiae suae, in tabulis, stupendi artificii. Item tabulae lignearum picturarum eiusdem magistri (qui fuit frater in eodem conventu; puto vivere adhuc, picturae enim ipsae recentes sunt) in choro [30]). Inibi altare maius, et marmoreum splendidissimum monumentum Alexandri Imolensis [31]), et plura monumenta Doctorum, praecipue autem Crotti quod prope fores est, et solum cum Alexandri monumento magnificentia certat. Extant et foris in cimiterio maxima et vetustissima monumenta, quae pleraque Doctorum sunt, qui istic olim docuerunt. Sed et aliae ecclesiae earumque cimiteria hisce repleta sunt. Breviter nulla urbs Italiae monumentorum studiosior fuit, itaque nusquam vel crebriora vel praestantiora reperiuntur.

Item Collegium hispanicum magnificum et elegantissimum, cum bibliotheca. Item ruinas Palatii Bentivolorum, qui in collem excreverunt. Antiquitatum thesaurus, qui ex numismatis, statuarum fragmentis, multisque aliis vetustissimis et eximiis rebus collectus, asservatur a Domino Joanne de Achillinis, et inspicere cupientibus humanissime atque ordine ostenditur. Mihi maxime placuerunt duo illa capita, Senecae, quod senile est et calvum, et alterum puellare, quod ipse dicit Tulliolae esse, quo nihil neque amabilius neque vividius unquam vidi. Ephomius utraque sibi depingi fecit.

Turres illae, altera perlonga et tenuis, altera obliqua, quasi casura. Sacellum S. Mariae, nescio cognomen, ego vocarem de viridario, nuper extructum templum, cum amoenissima porticu [32]); utrinque sunt horti. Ecclesia S. Laurentii vetustissima omnium quae Bononiae sunt; et proxime conjuncta ecclesia S. Stephani, ubi sepulchrum quoddam crate ferrea obductum iuxta altare. Extra urbem proxime aliquot habes monasteria et paulo longius in monte S. Michaelis monasterium elegantissimum et amoenissimum. Ecclesia parva sed tota marmorea intus. Elegans istic bibliotheca et in ea orbis globus grandis et singularis praestantiae.

---

[28]) Bronzestatue von Michelangelo.

[29]) Die berühmte Arca di S. Domenico, an der Niccolò Pisano mit Fra Guglielmo (1267), dann Niccolò dell' Arca (bis 1494), Michelangelo, und später Alfonso Lombardi u. A. gearbeitet.

[30]) Holzintarsien des Fra Damiano da Bergamo 1528—1554.

[31]) Alessandro Tartagni, Grabmal von Verrocchio's Schüler, Francesce di Simone (1477), der auch am Portal des Pal. Bevilacqua zu erkennen ist.

[32]) Mad. di Galliera? (um 1470).

Papia.

Miris modis haec urbs superiorum annorum bellis devastata est plurimis locis, maxime ubi viciniora sunt portis. Itaque pleraeque plateae virent, quemadmodum Pisis. Alioqui urbs amoena et magna. Monumentum ex alabastro S. Augustini est egregium et elaboratissimum, sed nonnihil obsoleto opere[33]. In eadem ecclesia monumentum Boëtii. Statua equestris in foro asportata est olim Ravenna[34]. Castellum cum cittadella, in qua fuerunt olim habitationes omnium curialium quae adhuc pleraeque restant. Et ibidem aula ad pilae lusum aedificata, longissima. Turris Boetii, in qua scriptam Philosophiae dicunt consolationem. — Extra urbem hortus (der Thiergart) unius in longitudinem et alterius in latitudinem germanici miliaris undique moenibus circumdatus. Prope illum in extremo Carthusia sita est, cuis ecclesia, et intus, post Senensium ornatissima est, et foris, ubi absoluta erit, incomparabilis futura. Marmoreis enim elaboratissimis operibus toti parietes obducuntur, et prius quidem latus iam perfectum est. Galeatii, ipsius fundatoris, monumentum elegantissimum, albissimi marmoris in ipsa ecclesia extat. In sacrario monstrant fratres duas arcas ex ebore subtilissime et artificiosissime sculptas opere antiquo, quas permagno aestimant. Eiusdem materiae est et tabula in summo altari.

Ravenna.

Habet pauca eximia. Tum urbs obsoletae vetustatis; sunt et istic domesticae turres, sed tamen haud ita frequentes. Habet Piazam mediocriter amplum et elegantem, in qua est Palatium Capitanei. Templa istic fere nulla sunt, quae videri merentur. Sunt autem S. Apollinaris, Francisci, Dominici, Nicolai, Vitalis etc. Templum Vitalis pulcherrimum omnium est, totumque rotundum. Ecclesia cathedralis praeter vetustatem nihil vere habet conspicuum. Ad urnam aquae benedictae in marmore albo quadrato sculptus est Hercules in cursu cornibus apprehendens cervum, clava inter pedes iacet. Deinde est monasterium regularium Canonicorum S. Mariae in Portu. In eo duplex est circuitus, inferior et superior, multo elegantissimi et magnificentissimi. Superior ex ea parte, qua hortos (qui amplissimi sunt) respicit aulam habet valde amoenam. In cuius sinistro pariete depicta est magna et explicata pictura: urbs Venetiarum in mari iacens[35]. In dextro vero effigies Insulae S. Mariae de Tramite quam ipsi monachi possident in mare Adriatico.

Ferraria.

Haec urbs cum pulcherrimis atque munitissimis urbibus totius Italiae connumeranda est. Magnificentissima istic Palatia, eaque creberrima. Plateae latae et rectissimae longissimaeque. Aquae autem fontanae inopia laborat, quod intellige de aqua salubri. Prope summum Templum, qui vetustum est, ele-

---

[33]) Arca di St. Agostino im Dome (c. 1365—75).

[34]) Der sogenannte Regisol.

[35]) Ich erinnere an den grossen Holzschnitt der Stadtansicht von Jac. de' Barbarj.

gans area est, in qua crebrae nobilium deambulationes. Arcem habet elegantem, non fortem tamen sed civilem. Templa mediocriter exornata extructaque, Cartusiam tamen mire elegantem. Foris in Pado insulam habet, ubi est hortus principis, vulgo Belvidere, ubi elegantissima aedificia, topiaria, lavacrum ingens rotundum, sub dio. Memento historiae in hortis depictae.

Verona.

Urbs est elegans cum primis. Arces habet tres. Templa et monasteria pulchra et multa. Inter monasteria primarium est illud ad S. Zenonem, in quo ex fundatione ipsius primi Episcopi soli sunt Germani (qui omnes erant ex inferiori Germania) nec recipitur in eo quisquis Italus alteriusve nationis. Hoc monasterium pervetustum et perdives est. Est alterum monasterium parvum quidem sed elegans, vocant »Nostra Donna all' Organo«.

Der deutsche und niederländische Kupferstich des fünfzehnten Jahrhunderts in den kleineren Sammlungen.

Von **Max Lehrs.**

XXII.

Frankfurt a. M.

a. Städel'sches Kunst-Institut.

Diese reiche Sammlung ist eigentlich kaum zu den kleineren zu rechnen. Sie gehört vielmehr zu den wenigen in Deutschland, welche nach Maassgabe der vorhandenen Mittel planmässig vermehrt werden. Der Umstand, dass sie eine Reihe wichtiger und wenig bekannter Unica enthält, bewog mich indess, sie dennoch aufzunehmen. Für die zahlreichen Nachweise der Provenienz vieler Blätter bin ich Herrn Dr. Pallmann zu besonderem Danke verpflichtet.

A. Oberdeutsche Meister.

Meister ·E·S·

1. Die Verkündigung. P. II. 69. 3. Vgl. Repertorium XII. 272. 70. 1873 auf der Auction Durazzo für 400 fl. erworben [1]).

2. Die Verkündigung. P. II. 50. 114. und 212. 3. Der sehr schwache Abdruck mit dem handschriftlich aufgesetzten Monogramm Schongauer's ist ein Geschenk Passavant's, der ihn 1860 auf der Auction v. Quandt für 81 Thlr. erwarb. Das Blatt wurde im Städel'schen Institut bis 1890 für eine Copie gehalten und dieser Irrthum scheint noch von Passavant herzurühren, da derselbe (Bd. III. p. 498 Addit.) eine gleichseitige Copie erwähnt, welche sich nur durch die geringere Ausführung und besonders durch den schlecht gezeichneten Kopf des Engels vom Original unterscheiden soll. Eine gleichseitige Copie des Stiches ist indess nicht bekannt und Passavant liess sich jedenfalls durch das veränderte Aussehen des sehr schlechten Abdrucks im Gegensatz zu den guten in Dresden und München irreführen. Im Katalog v. Quandt Nr. 8 ist das Blatt richtig als P. 114 bezeichnet. Passavant beschreibt aber das

---

[1]) Der Stich wird im Katalog Durazzo II. Nr. 189 irrthümlicher Weise als P. 114 aufgeführt, welches Blatt (Nr. 2) das Institut schon früher besass.

Quandt'sche, jetzt Frankfurter Exemplar unter den Anonymen, ohne seine Identität mit dem Stich des Meisters E S zu bemerken, den er in Dresden und München sah. Von Letzterem abhängig zeigen sich folgende Copien:

a) Gegenseitige Copie von Israhel van Meckenem B. X. 1. 2. P. II. 50. 114 Cop. P. II. 195. 237. Berlin, Breslau, London, München, Paris, Wien: Hofbibliothek.

b) Gegenseitige Holztafeldruck-Copie ohne das Liliengefäss wie bei a), ohne den Durchschuss der Altardecke, mit verändertem Engel und anderem Hintergrund. Links ein Garten, rechts einige Donatoren und im Grunde die Heimsuchung. Unter der Darstellung ein lateinisches Gebet an die hl. Jungfrau. 379 : 245 mm Einf. Unbeschrieben. Berlin.

c) Freie Copie unter den Miniaturen eines französischen Horariums o. J. auf der Kgl. Bibliothek im Haag. (AA 130) Fol. 19 verso. Trotz vieler Veränderungen ist die Abhängigkeit doch evident, da der Faltenwurf bei beiden Figuren genau übereinstimmt.

d) Noch 1535 lässt sich in einer Verkündigung vom Monogrammisten P M. P. IV. p. 111 (Dresden, Sammlung Friedrich August II.) die Abhängigkeit vom Stich des E S erkennen.

3. Die kleine Madonna von Einsiedeln. B. VI. 18. 36. Vgl. Zeitschrift f. b. K. XXIV. p. 169 und Repertorium XIV. 10. 4. 1851 auf der Auction v. Kirschbaum in München für 201 fl. erworben.

4. St. Marcus. B. VI. 25. 68. Blatt 2 aus der Folge der Evangelisten im Rund B. VI. 25. 67—70. und 182. 87. Geschenk von Passavant. Photographie von Braun nach dem Dresdener Abdruck Nr. 199. Die Folge findet sich complett in Dresden und Wien (Albertina).

5.* SS. Simon und Judas Thaddäus. P. II. 44. 72 c. Blatt 6 aus der Apostelfolge B. VI. 26. 71—72. P. II. 44. 72 a—c. Vgl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 11. Der Stich wurde 1873 auf der Auction Durazzo in Stuttgart für 255 fl. erworben. Wohin ein zweites — das von Passavant beschriebene — Exemplar gekommen, welches 1858 auf der Auction Meyer-Hildburghausen in Leipzig um 20 Thlr. verkauft wurde, ist mir unbekannt.

6.—8. Die zwölf Apostel sitzend. 3 Blatt aus der Folge B. X. 20. 28—39. P. II. 59. 160. und 90. 40. Vgl. Repertorium X. p. 99 und XI. 61 bei 130.

6. Jacobus major. B. X. 20. 30.

7. Johannes. B. X. 21. 31. Der späte und matte Abdruck ist ein Geschenk Passavant's.

8. Simon. B. X. 21. 35. Bartsch verwechselt diesen Apostel mit Judas Thaddäus.

9. St. Johannes auf Pathmos. B. VI. p. 48. P. II. 59. 161. Autotypie von der Autotype Company Nr. 350 nach dem Londoner Exemplar. Lichtdruck bei Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen Taf. II, Fig. 4 nach dem Abdruck in Dresden. Abdruck mit vollem Rande, von Passavant gestiftet. Acht andere Exemplare befinden sich in Berlin, Dresden, London, (Mailand Sammlung Angiolini), München, Oxford, Paris und Rouen (Sammlung Dutuit). Ein neuntes

ging 1870 beim Bombardement von Strassburg mit der dortigen Universitätsbibliothek zu Grunde[2]).

10. St. Veronika. P. II. 62. 178. I. Et. Vgl. Repertorium XII. 27. 3—4. Der Abdruck stammt nach einer Notiz auf der Rückseite aus den Sammlungen J. D. Böhm und Enzenberg. Auf den Auctionen Böhm und Enzenberg (Wien 1865 und 1879) kam das Blatt jedoch nicht vor.

11. Die Sibylle und Kaiser Augustus. B. X. 37. 70. P. II. 68. 1. Vgl. Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen XI. p. 85. Autotypie von der Autotype Company Nr. 345 nach dem Londoner Exemplar als »Glockenton«. Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. III. und Heliogravüre ebenda New Series Part II. Pl. VII. Photographie von H. Buttstädt nach dem Abdruck in Gotha, Photographie in Choix d'estampes rares etc. de la collection M. Drugulin. Der Frankfurter Abdruck mit dem W. des gothischen p ist unten verschnitten.

Ueber die im Louvre befindliche Originalzeichnung des Meisters für diesen seinen grössten und muthmasslich zugleich ältesten Stich vgl. Jahrbuch der preuss. K.-S. XI. p. 85.

12. Der Ritter und die Dame mit Helm und Lanze. B. VI. 36. 91. und 307. 167. P. II. 45. 91. Vgl. Lehrs, Spielkarten p. 10.

Der Abdruck ist links verschnitten und hat als W. einen bekrönten Ochsenkopf, wie er sich auch in dem prachtvollen Exemplar des Dresdener Cabinets findet. Bartsch beschreibt das Blatt zuerst im Werk des Meisters E S und ein zweites Mal nach Heinecken[3]) im Appendix zu Israhel van Meckenem. Er erkannte indess richtig die Identität beider Blätter.

13. Die Dame mit Helm und Bindenschild. B. VI. 36. 92. P. II. 45. 92. Vgl. Lehrs, Spielkarten p. 10. Photographie nach dem Abdruck in Oxford. Lichtdruck bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter Lief. 1, Bl. 4, Fig. 17 und bei Wessely, Das Ornament Bd. I, Bl. 2, Nr. 2 nach dem Berliner, Hochätzung in der Zeitschrift f. b. K. Neue Folge I, p. 325, Fig. 1 nach dem Dresdener Exemplar.

Willshire[4]) beschreibt die Photographie nach dem Abdruck in Oxford unter den Anonymen, führt aber das Original richtig beim Meister E S an[5]). Ueber die wiederholte Benutzung des flatternden Schleiers der Dame durch den italienischen Stecher der Sibyllen vgl. meine Bemerkungen im Repertorium X. p. 99 und die Abbildungen der betreffenden Stiche in der Zeitschrift f. b. K. a. a. O.

14. Der Buchstabe r. Copie nach B. VI. 40. 100. P. II. 49. r. aus dem Figuren-Alphabet. Das rechts stehende chimärische Thier hat im Oberkiefer nur drei sichtbare Zähne, während man im Original deren sechs zählt. 143 : 113 mm Pl. Unbeschrieben.

---

[2]) Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIV. p. 15.

[3]) Neue Nachrichten I. 472. 167.

[4]) Cat. II. 109. G. 139.

[5]) Ibid. 199. H. 93.

Der Frankfurter Abdruck hat wie jener der Albertina das W. des gothischen 𝔭 mit der Blume. Eine Photographie danach erschien in Gutekunst's »Perlen mittelalterlicher Kunst« Bl. 25. Er stammt aus der Auction Durazzo, wo er 1873 für 300 fl. als Original verkauft wurde. 1877 gelangte er bei der Auction Knowles in Frankfurt a. M. für 710 Mk. an das Städel'sche Institut, und galt daselbst früher für das Original des Meisters E S. Vgl. über diese seltenen Copien, von denen mir bisher 15 Buchstaben bekannt sind: Duchesne, Voyage p. 109. Willshire, Cat. II. 212. 100. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 12, Anmerkung 5 und Repertorium XIII. 42 bei 1.

15. Vogel-Zwei aus dem grösseren Kartenspiel. P. II. p. 77. Lehrs 16. 7. Lichtdruck nach dem Dresdener Abdruck bei Lehrs Taf. XI, Fig. 27. Sehr schöner, aber leider verschnittener Abdruck, Geschenk Passavant's. Ein drittes Exemplar fand ich nach Erscheinen meines Buches in Bologna unter den dort befindlichen 34 Karten des grösseren E S-Spieles[6]). Die von mir aus technischen Gründen vorgenommene Zuweisung der Karte in eben dieses Spiel findet dadurch ihre Bestätigung. Passavant betrachtet sie als dem Spiel des Meisters der Spielkarten zugehörig.

Monogrammist b x 8

16. Das Liebespaar. B. VI. 76. 21. nach dem Meister des Hausbuches. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 60 nach dem Abdruck der Sammlung Durazzo. Autotypie von der Autotype Company Nr. 363 als »Bocholt« nach dem Londoner Exemplar. W, 𝔭 mit der Blume.

Renouvier[7]) erkannte zuerst, dass das Urbild dieser und der übrigen Copien derselben Darstellung der Stich vom Meister des Hausbuches sei. Willshire[8]) bezeichnet die Copie vom Monogrammisten b x 8 irriger Weise als gleichseitig mit dem Original und gegenseitig zu den Copien von Wenzel von Olmütz und Israhel van Meckenem. Sie ist wie jene beiden im Gegensinne des Originals gestochen.

17. Der Bauer mit dem leeren Schild und dem Knoblauch. B. VI. 74. 17. Heinecken[9]) beschreibt den Stich unter Nr. 8, und unter Nr. 9 »einen Bauer, welcher sich im Kopfe kratzet, und zwischen seinen Beinen ein altes leeres Wappenschild hält«. Nagler[10]) hat diese Beschreibung aufgenommen, spricht aber von einer Frau. Jedenfalls ist der Stich identisch mit B. 17 und nur aus Versehen von Heinecken doppelt aufgeführt. Der sonderbare Ausdruck: »sich im Kopfe kratzet« legt die Vermuthung nahe, dass es heissen sollte: »sich im Busen kratzet«, und dann würde die Beschreibung vollkommen passen. Die Fundort-Angabe: »Dresden« bei Harzen[11]) beruht auf einem Irrthum.

---

[6]) Vergl. Zeitschrift f. bild. Kunst, XXIV. p. 16.

[7]) Histoire p. 154.

[8]) Cat. II. 388. 3.

[9]) Neue Nachrichten I. p. 367.

[10]) Monogrammisten II. 2079. 32.

[11]) Naumann's Archiv VI. 116. 140.

18. Die Bäuerin mit dem leeren Schild und dem Glas. P. II. 121. 30. Lichtdruck bei Warnecke, Heraldische Kunstblätter Lief. I, Bl. 18, Fig. 19 (verkleinert) und bei Wessely, das Ornament Bd. I, Bl. 9, Nr. 23 nach dem Berliner Abdruck. Gegenstück zu Nr. 17 und wie jenes offenbar Copie nach einem verlorenen Original vom Meister des Hausbuches.

Ueber eine gegenseitige Holzschnitt-Copie des 16. Jahrhunderts in Wolfegg vgl. Repertorium XI. 53. 8.

19. Die Wappen der Familien v. Rohrbach und v. Holzhausen. P. II. 123. 40. Lehrs, Kat. des Germ. Museums 28. 85. Moderner Abdruck.

Martin Schongauer.

20. Der Engel Gabriel. B. 1.** Von Prestel erworben.

21. Die hl. Jungfrau. B. 2.*** 1819 auf der Auction Hohwiesner in Frankfurt a. M. gekauft.

22. Die Verkündigung. B. 3.*** W. Profilkopf. Sammlung Loftie. 1881 auf Gutekunst's Auction XXV in Stuttgart durch Prestel für 2060 Mk. erworben.

23. Die Geburt Christi. B. 4.*** W. Ochsenkopf mit Stange und Stern. 1857 auf der Auction Schenk und Gerstäcker in Leipzig für 46 Thlr. erworben. Der Abdruck stammt aus der Sammlung Weber.

24. Die Geburt Christi. B. 5.* 1839 auf der Auction Cicognara in Wien für 15 fl. gekauft.

25. Die Anbetung der Könige. B. 6. Zwei Exemplare, beide von Harzen erworben.

a) I. Etat.*** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern.

b) III. Etat. Die Jahreszahl 1482 ist ausradirt. W. Reichsadler. Aus der Sammlung Reinermann.

26. Die Flucht nach Egypten. B. 7.** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Angeblich aus der Sammlung Böhm.

27. Die Taufe Christi. B. 8. W. breites p mit der Blume. 1838 auf der Auction Sternberg-Manderscheid in Dresden für 12 Thlr. 4 Ngr. erworben.

28—39. Die Passion. Folge von 12 Blatt B. 9—20.

28. Das Gebet am Oelberg. B. 9.** Das Monogramm ist abgeschnitten. W. D mit dem Kreuz. 1871 auf der Auction der Berliner Doubletten für 124 Thlr. erworben, aus der Sammlung Weber.

29. Die Gefangennahme. B. 10.** Geschenk Passavant's, aus der Sammlung Weber.

30. Christus vor Annas. B. 11.** W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Geschenk Passavant's.

31. Die Geisselung. B. 12. W, breiter Ochsenkopf mit Stange und Blumen an den Hörnern. 1838 Auction Sternberg-Manderscheid: 11 Thlr. 8 Ngr.

32. Die Dornenkrönung. B. 13.**

33. Christus vor Pilatus. B. 14.*** 1869 von Prestel erworben. W. D mit dem Kreuz.

34. Christus wird dem Volke gezeigt. B. 15.** W. Profilkopf. 1843 auf der Auction Würtemberg in Dresden erworben.

35. Die Kreuztragung. B. 16.*** W. D mit dem Kreuz. 1871 Auction der Berliner Doubletten: 124 Thlr. durch Delisle-Prestel.

36. Christus am Kreuz. B. 17.** W. Profilkopf. 1855 auf der Auction Weber in Leipzig für 43 Thlr. 15 Ngr. erworben.

37. Die Grablegung. B. 18.* Von Prestel gekauft.

38. Die Höllenfahrt. B. 19.** 1865 auf der Auction Böhm in Wien für 104 fl. erstanden.

39. Die Auferstehung. B. 20.* W. bekrönter Schild mit einer Sonne. Von Harzen erworben.

40. Die Kreuztragung. B. 21.** W. Profilkopf. 1869 auf der Auction Alferoff in München für 760 fl. durch Prestel gekauft.

41. Christus am Kreuz. B. 22.** Stark restaurirt und aufgezogen. 1839 Auction Cicognara: 18 fl.

42. Christus am Kreuz. B. 24.** Total restaurirt. 1819 Auction Hohwiesner.

43. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 25. Stark restaurirt. W. grosses p mit der Blume. Sammlung Benucci.

44. Christus erscheint der Magdalena. B. 26.** S. v. Bermann.

45. Die Madonna mit dem Apfel. B. 28.** 1839 Auction Cicognara: 23 fl. 30 kr.

46. Die Madonna mit dem Papagei. B. 29. Restaurirt. 1839 ebenda: 9 fl. 3 kr.

47. Die Madonna auf der Rasenbank. B. 30.*** 1885 auf der Auction Eugen Felix in Berlin für 295 Mk. durch Franz Meyer erworben. Der Abdruck stammt aus der Auction Firmin-Didot, wo er 1877 mit 255 Fr. bezahlt wurde.

48. Die Madonna auf der Mondsichel von zwei Engeln gekrönt. B. 31. Von Harzen erworben.

49. Die Madonna im Hofe. B. 32.* Von Weber gekauft.

50. Der Tod Mariä. B. 33.** I. Et. W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Von Prestel erworben.

51—62. Die zwölf Apostel. Folge von 12 Blatt B. 34—45. Nur B. 44**, die übrigen gering. B. 34 von Linck, B. 39 von Börner, B. 36 u. 45 von Artaria erworben, B. 37 und 40—44 aus der Sammlung Hohwiesner, B. 35 und 38 aus der Sammlung Hodges.

63. St. Antonius. B. 46.** Von Prestel gekauft.

64. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. B. 47.*** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. Von demselben.

65. St. Antonius von Dämonen gepeinigt. P. II. 111. 47. Cop. Vgl. Repertorium XII. 275. 88. Zwei Exemplare.

a) Guter alter Abdruck, W. grosse Lilie.

b) Neuerer Abdruck, W. grosses bekröntes Wappen. Ein Exemplar aus der Sammlung Brönner.

66. St. Christoph. B. 48.** W. Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. Von Prestel erworben.

67. St. Stephan. B. 49.** 1868 von demselben für 70 fl.

68. St. Georg. B. 50.** 1873 auf der Auction Durazzo in Stuttgart durch Prestel für 405 fl. gekauft.

69. St. Georg. B. 51. Von Harzen erworben.

70. St. Johannes Bapt. B. 54.*** 1863 auf der Auction Endris in München durch Prestel für 110 fl. erstanden. Der Stich trägt den Fagan unbekannten Stempel: Y W.

71. St. Johannes auf Pathmos. B. 55.** 1851 auf der Auction v. Kirschbaum in München für 40 fl. gekauft.

72. St. Laurentius. B. 56. W. p mit der Blume. Geschenk Passavant's. Der Abdruck trägt einen Fagan unbekannten Sammlerstempel.

73. St. Martin. B. 57.*** 1855 Auction Weber: 74 Thlr. 10 Ngr.

74. St. Michael. B. 58.* Sehr stark restaurirt. W. kleiner Ochsenkopf. Sammlung Benucci.

75. St. Sebastian. B. 59.* W. p mit der Blume. 1868 von Prestel für 80 fl. erworben.

76. St. Augustin. B. 61.*** Remargirt. Angeblich aus der Sammlung Böhm.

77. S. Agnes. B. 62.** 1873 Auction Durazzo: 380 fl. durch Gutekunst.

78. S. Catharina. B. 64.*** 1871 auf der Auction Keller in Stuttgart für 410 fl. erworben.

79. S. Catharina. B. 65.** Geschenk Passavant's.

80. Das segnende Jesuskind. B. 67.* Die oberen Ecken ergänzt. Sammlung v. Nagler. 1886 auf der Auction der Berliner Doubletten durch Franz Meyer für 1000 Mk. erworben.

81. Der segnende Heiland. B. 68. Restaurirt. 1819 Auction Hohwiesner.

82 Der Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. B. 69. II. Berliner Doublette, aus der Sammlung von Derschau. Von Amsler und Ruthardt erworben.

83. Der thronende Heiland. B. 70.*** I. Et.

84. Der Heiland segnet die Jungfrau. B. 71.** W. kleiner Ochsenkopf mit dem Antoniuskreuz. 1851 Auction v. Kirschbaum: 59 fl. 50 kr.

85. Der Heiland krönt die Jungfrau. B. 72.* Restaurirt. Von Harzen erworben.

86—89. Die vier Evangelistensymbole. Folge von vier Blatt. B. 73 bis 76. Die beiden ersten Blätter B. 73 und 74**, B. 75 und 76 gering, ersteres von Börner, letzteres von Harzen erworben.

90—99. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. Folge von 10 Blatt. B. 77—86. B. 80 und 81,*** B. 77—79, 82, 83, 85, 86.** B. 84.* B. 77 von Harzen erworben. W. bei B. 79 der Stern vom kleinen Ochsenkopf, bei B. 81 grosser Ochsenkopf.

100. Eine der thörichten Jungfrauen in Halbfigur. B. 87.** Berliner Doublette. Von Prestel erworben.

101. Der Auszug zum Markte. B. 88. Restaurirt, und die rechte untere Ecke ergänzt.

102. Der Müller. B. 89. W. ? Fragment. 1873 Auction Durazzo: 100 fl. durch Gutekunst.

103. Der Elephant. B. 92.** Remargirt. 1886 Auction der Berliner Doubletten: 306 Mk. durch Franz Meyer. Aus der Sammlung v. Nagler.

104. Der Greif. B. 93. Berliner Doublette, aus der Sammlung von Nagler. 1876 auf der Auction v. Liphart in Leipzig durch Prestel für 150 Mk. erworben.

105. Die Schweine. B. 95.*** Von Weber erworben.

106. Wappenschild mit dem Leoparden, von einem Engel gehalten. B. 96.*** Sammlung Hodges.

107. Wappenschild mit dem Einhorn, von einer Dame gehalten. B. 97.*** W. Dreiberg. Abdruck mit breitem Rand. Sammlung Hodges.

108. Wappenschild mit dem Schwan, von einer Dame gehalten. B. 98.** *1839 Auction Cicognara: 17 fl.

109. Wappenschild mit drei Sternen, von einer Dame gehalten. B. 99.** Sammlung Hodges.

110. Wappenschild mit dem Löwenkopf, gehalten von einer wilden Frau. B. 100.*** Sammlung Hodges.

111. Zwei Wappenschilde mit Greifenfuss und Hahn, von einem Türken gehalten. B. 101. 1839 Auction Cicognara: 10 fl.

112. Wappenschild mit dem Flug, von einem Bauern gehalten. B. 102.** Abdruck mit vollem Rand. Sammlung Hodges.

113. Wappenschild mit dem Windhund, gehalten von einem wilden Mann. B. 103.*** Ebenfalls mit vollem Rand. W. ? Fragment. Samml. Hodges.

114. Wappenschild mit dem Hirsch, gehalten von einem wilden Mann. B. 104.*** Abdruck mit vollem Rand. Sammlung Hodges.

115. Zwei Wappenschilde mit dem Hasen und Mohrenkopf, gehalten von einem wilden Mann. B. 105. Sammlung Hodges.

116. Der Bischofstab. B. 106.** Von Harzen erworben.

117. Das Rauchfass. B. 107.*** W. kleiner Ochsenkopf mit Stange und Stern. 1864 von Prestel für 466 fl. 40 kr. erworben.

118. Ornament mit einer Eule. B. 108.** Geschenk Passavant's. Sammlung Fürst Paar.

119. Gothisches Ornamentblatt. B. 110.*** W. ? Fragment. 1886 Auction der Berliner Doubletten: 700 Mk. Aus der Sammlung v. Nagler.

120. Gothisches Ornamentblatt. B. 112.*** Von Harzen erworben.

121. Querfüllung mit Papageien und anderen Vögeln. B. 114.* Stark restaurirt. 1873 Auction Durazzo: 150 fl.

122. Ornament mit Hopfenranken. B. 115.*** 1876 Auction v. Liphart: 990 Mk. durch Prestel.

Blätter mit Schongauer's Zeichen.

123. St. Jacobus major besiegt die Ungläubigen. B. VI. 143. 53. und 180. 62. P. II. 112. 53.

Prachtvoller Abdruck des I. Etats. 1867 auf der Auction Harrach in Paris für 1450 Fr. erworben.

124. Die Kupplerin. B. VI. 174. 15. und 180. 60. Nachstich bei Ottley, Collection Pl. 42. Vgl. Repertorium XI. 233. 6. Moderner Abdruck.

Meister BM

125. Das Urtheil Salomonis. B. VI. 392. 1. P. II. 124. 1. Repertorium XII. 30. 27. I. Et. W. Hohe Krone. Geschenk Passavant's.

126. Die Madonna auf der Rasenbank nach rechts gewendet. P. II. 125. 7. Geschenk Passavant's.

Monogrammist AG

127—137. Die Passion. Folge von 12 Blatt. B. VI. 345. 2—13. Repertorium IX. 6. 9—20 und 378. 9—20 und XII. 32. 41—48. II. Etat. B. 12 fehlt.

138. Die Höllenfahrt. Betrügliche Copie nach B. 12 der vorstehenden Folge. Repertorium IX. 378. 11.

139. Christus am Kreuz. B. 14. Repertorium IX. 6. 7. und 378. 7. und XII. 339. 100. Restaurirt. Photographie von Braun Nr. 179 (Dresden). Autotypie von der Autotype Company Nr. 346 (London).

Dieser schöne Stich scheint nach einer Zeichnung oder einem Gemälde Schongauer's gefertigt zu sein.

140. St. Georg. B. VI. 142. 52. Repertor. IX. 5. 6. Geschenk Passavant's.

141. Wappen des Fürstbischofs Rudolph II. von Scherenberg und des Domkapitels zu Würzburg. B. X. 56. 34. P. II. 128. 32. Repertorium IX. 2. 2. und 377. 2. und XII. 21. 1. Abdruck aus dem Würzburger Missale von 1484 mit 15 Zeilen Text über der Darstellung.

Monogrammist W ⚹ H

142. St. Simon. B. 22. P. 22. Blatt 11 aus der Apostelfolge. B. VI. 403. 13—24. P. II. 129. 13—24. Repertorium IX. 18. 13—24 und 381. 13—24 nach Schongauer. Moderner Abdruck.

143. Wappen des Domkapitels zu Eichstädt und des Bischofs Wilhelm von Reichenau. P. II. 131. 33. Repertorium IX. 13. 2. und 379. 2.

Abdruck aus dem Missale von 1484 mit dem siebenzeiligen Privileg des Bischofs vom 20. März über dem Stich.

Wenzel von Olmütz.

144. Die Geisselung. B. 7. P. 7. Lehrs 18. Blatt 4 aus der Passionsfolge B. VI. 321. 4—15. Lehrs 15—26 nach Schongauer. Moderner Abdruck in lichtgrüner Farbe, Geschenk Passavant's.

145. Das Martyrium des hl. Bartholomäus. B. VI. 330. 25. P. II. 133. 25. Lehrs 45. Alter Abdruck. Geschenk Passavant's.

146. Das Martyrium des hl. Sebastians. Die betrügliche Copie. Lehrs 53 a.

147. Die Zigeunerfamilie. P. II. 136. 73. Lehrs 60 nach dem Meister des Hausbuches. Lichtdruck nach dem Exemplar der Albertina bei Lehrs Taf. II. Fig. 5. Moderner Abdruck, von Passavant geschenkt.

148. Die Wirthin und der Koch. P. II. 137. 76. Lehrs 64 nach Dürer. Alter Abdruck, restaurirt.

149. Der Spaziergang. B. VI. 337. 50. Lehrs 69 nach Dürer. Lichtdruck nach dem Abdruck des Dresdener Cabinets bei Lehrs Taf. XI. Fig. 22. Moderner Abdruck.

150. Der Traum. B. VI. 337. 49. Lehrs 70 nach Dürer. Moderner Abdruck.

151. Die vier nackten Weiber. B. VI. 338. 51. Lehrs 71 nach Dürer. Moderner Abdruck.

Monogrammist IS

152. Der Raub der Amymone. P. II. 208. 9 und IV. 132. 18 nach Dürer. I. Etat. Chronik für vervielfältigende Kunst II. (1889) 92. 12.

Mair von Landshut.

153. Dalila scheert dem schlafenden Simson die Haare. B. VI. 363. 3. P. II. 157. 3. Wohl das schönste Exemplar dieses anmuthigen Stiches auf grün grundirtem Papier mit gelben und weissen Lichtern. Der Himmel ist blau angedeutet, und ein rothgelber Streif am Horizont verkündet die Morgendämmerung. W. grosser Ochsenkopf mit der Schlange am Kreuz. 1851 auf der Auction v. Kirschbaum in München für 66 fl. 6 kr. erworben.

154. Die Geburt Christi. B. VI. 364. 4. P. II. 157. 4. Autotypie von der Autotype Company Nr. 359 (London). Héliogravure Amand-Durand Nr. 37 (Rouen, S. Dutuit). Lichtdruck im Katalog Coppenrath. Geschenk Passavant's.

155. Die Begrüssung an der Hausthür. B. VI. p. 370. P. II. 157. 13. Die betrügliche Copie. Vgl. Repertorium XII. 33. 54.

Meister MZ

156. Salomo's Götzendienst. B. 1. Sammlung Fries.

157. Die Madonna am Röhrbrunnen. B. 2. Sammlung Esdaile.

158. Die Königssöhne, welche nach dem Leichnam ihres Vaters schiessen. B. 4.

159. Dieselbe Darstellung. Betrügliche Copie. P. II. 170. 4. Cop. Passavant gibt die Merkmale dieser sehr genauen Copie nicht an [12]). Man erkennt sie am Fehlen des Fensters am Kirchthurm links unter den Federn des Baretts. Auch ist im Kahn ganz links noch ein Mann hinzugefügt. 170 : 239 mm Pl. Der Druck ist, wie gewöhnlich, von bräunlicher Farbe.

160. St. Christoph. B. 7.** Geschenk Passavant's.

161. Das Martyrium der hl. Catharina. B. 8.

162. S. Ursula. B. 10.

163. S. Ursula. B. 10. Die betrügliche Copie.

164. S. Catharina. B. 11. Geschenk von G. Malss.

165. Der Ball. B. 13.

166. Das Turnier. B. 14.

---

[12]) Nagler (Künstlerlexikon XXII. 178. 4.) meint vielleicht die Copie, wenn er von neuen Abdrücken der Originalplatte spricht.

167. Die Umarmung. B. 15.**
168. Das Liebespaar. B. 16.**
169. Memento mori. B. 17.*
170. Aristoteles und Phyllis. B. 18. Remargirt.
171. Das reitende Paar. B. 19.
172. Die vier Krieger. B. 20.***
173. Die Frau mit der Eule. B. 21.
174. Die Frau mit der Eule. B. 21. Die betrügliche Copie.

B. Niederdeutsche und niederländische Meister.

Meister der Liebesgärten.

175.* Die Auferstehung. P. II. 16. 15. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen p. 20, Anm. 2 und 30. 2 und p. 34, Anm. 3. Lehrs, Kat. des Germ. M. p. 12. Der, wie es scheint, retouchirte Abdruck stammt aus der Sammlung Kindlinger in Mainz, aus der ihn Sotzmann erwarb. 1861 kaufte ihn Passavant für 34 Thlr. auf der Auction Sotzmann in Leipzig und schenkte ihn dem Städel'schen Institut.

Sotzmann schrieb das Blatt mit grosser Entschiedenheit dem Meister mit den Bandrollen zu. Passavant nahm es in dessen Werk auf, sagt aber, die Arbeit sei gröber und rühre vielleicht von einem seiner Schüler her. — Ich kann keinerlei Zusammenhang mit den Stichen des Bandrollen-Meisters entdecken und erkenne darin vielmehr eine charakteristische Arbeit des Meisters der Liebesgärten. Schon der schwarze Druck spricht gegen die Autorschaft des Bandrollen-Meisters, während man die Manier des Meisters der Liebesgärten in Technik, Typen und Zeichnung mit untrüglicher Deutlichkeit erkennt. Es sind seine Pflanzen, seine Bäume mit ihren stark markirten Stämmen, und die Tracht und Bewaffnung der Wächter entspricht genau der auf seinen anderen Stichen. Man vergleiche z. B. die Schuhe mit ihrer seitlichen Verschnürung. Auch kleben die Figuren, wie bei allen Stichen des Meisters, am Grunde. Die vom herkömmlichen Typus abweichende Idee, dass Christus aus dem geschlossenen und versiegelten Grabe steigt, entspricht ebenfalls dem Hang zum Originellen, den wir z. B. in der Kreuztragung der Nürnberger Passion finden, wo das Gewand Christi mit Bleigewichten beschwert ist.

Eine Schrotschnitt-Copie nach dem Stich mit kleinen Veränderungen (100 : 75 mm) findet sich in der von Pfister gedruckten Incunabel der Münchener Staatsbibliothek P. I. p. 89 auf Bl. 16. Lichtdruck bei Muther, Bücherillustration II. Taf. 1. Vgl. Lehrs, Kat. des Germ. M. p. 12.

Eine ebenfalls veränderte Copie sah ich ferner auf einem achteckigen Perlmutter-Relief im bayerischen Nationalmuseum (Erdgeschoss rechts Saal VII, Schrank. 3). Dort fehlt der vierte Wächter links hinter dem Grab, und statt dessen sieht man auf dem abgenommenen Sargdeckel einen betenden Engel.

Meister des hl. Erasmus.

176—178.* Die Passion. 3 Blatt aus einer Folge. P. III. 500. 264 bis 266. Geschenk Passavant's.

176.* Christi Einzug in Jerusalem. P. III. 500. 264.

177.* Die Kreuztragung. P. III. 501. 265.

178.* Die Kreuzabnahme. P. III. 501. 266. Auf der Rückseite dieses links etwas defecten Blattes, das sich von den beiden anderen auch durch das Fehlen der Einfassungslinie unterscheidet, fand sich ein fünfzeiliger lateinischer Vers, der jetzt darunter geklebt ist.

Die Folge, aus welcher mir bis jetzt keine weiteren Blätter bekannt sind, trägt ganz den Charakter der übrigen Stiche des Erasmus-Meisters und wird auch von Passavant richtig um die Mitte des 15. Jahrhunderts angesetzt. Die technische Behandlung ist aber zarter als sonst, und der Maassstab der Figuren etwas grösser. Trotzdem entspricht die Plattengrösse ziemlich genau den anderen Passions- und Heiligen-Folgen des Meisters.

179. Das Martyrium des hl. Erasmus. B. X. 26. 48. P. II. 231. 145 und III. 501. 267. I. Lehrs, Kat. des Germ. M. 13. 8. Moderner Abdruck.

Meister W♁

180. St. Petrus. B. VI. 57. 1 und 308. 172. Blatt 1 aus der Folge B. VI. 56. 1—12. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 75. Heliogravure in Prints in the British Museum. New Series Part. II. Pl. XVIII. 1864 von Prestel erworben.

Heinecken[13]) citirt die Folge, aus welcher nur fünf Apostel[14]) bekannt, vielleicht auch nicht mehr gestochen sind, summarisch p. 385 und beschreibt p. 473 die Apostel Petrus und Johannes, ohne der Chiffre zu gedenken (wahrscheinlich also nach verschnittenen Exemplaren), als »zweydeutige Blätter, welche ebenfalls Israel von Mecheln zugeschrieben werden«. Bartsch hat sie daher am Schluss seines Appendix zu Meckenem aufgeführt, den Petrus aber als sitzend beschrieben, was zu Irrungen Anlass geben könnte. Heinecken sagt richtig, dass der Apostel steht. Einen zweiten Irrthum hat v. Murr[15]) verschuldet, wenn er schreibt: »Die Blätter mit W A dergleichen eines in der Silberradischen Kunstsammlung mit dem hl. Petrus, und 9 Zoll hoch, 4½ breit ist, sind ebenso wenig von Jakob Walch« (d. h. wie jene mit W♁). Hier ist offenbar nur das Meisterzeichen für ein A gehalten, und der fabelhafte Monogrammist W A spukt nach Murr's Vorgang mit seinen zwölf Aposteln zuerst bei Heinecken[16]), dann bei Heller[17]), Brulliot[18]) und Nagler[19]).

181.* St. Johannes Bapt. P. II. 280. 35. Der Abdruck trug auf der Auction Ottley 1837: 1 £ 19 sh. und wurde 1850 auf der Auction Hawkins

[13]) Neue Nachrichten I. p. 385. Nr. 1.

[14]) Petrus B. 1, Andreas B. 2, Johannes B. 4, Jacobus minor B. 9 und Bartholomäus B. 6.

[15]) Journal zur Kunstgeschichte II. p. 228.

[16]) Neue Nachrichten I. p. 387.

[17]) Monogr. p. 354.

[18]) Dictionnaire II. Nr. 2709.

[19]) Monogrammisten V. Nr. 1527.

für 1 £ 6 sh. an Weber verkauft, von dem er wohl für das Städel'sche Institut erworben wurde. Ein zweites Exemplar ist wenigstens bis jetzt nicht bekannt. Ottley[20]) beschreibt das Blatt irrig als Johannes Evang. und als Arbeit des Meisters ♀.

Meister mit den Bandrollen.

182. St. Hieronymus. P. II. 18. 23. Lehrs, der Meister mit den Bandrollen 29. 1 und p. 35.

Der Stich fand sich in einem Neuen Testament von 1499 in Würzburg eingeklebt. W. grosser Ochsenkopf mit Stange und fünfblättriger Blume.

Alart du Hameel.

183. Das jüngste Gericht. B. VI. 356. 2. Meyer's Künstler-Lexikon I. 96. 2. (W. Schmidt). Photographie von Braun Nr. 40 (Dresden, Sammlung Friedrich August II.).

Geschenk Passavant's.

Meister IAM von Zwolle.

184. Die Anbetung der Könige. B. VI. 90. 1. Restaurirt. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst, Nr. 56. Autotypie von der Autotype Company Nr. 362 (als Meckenem). Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part. III. Pl. XVI.

185. Der Calvarienberg. B. VI. 93. 6. III. Etat matt und restaurirt. Photographie in Gutekunst's Perlen mittelalterlicher Kunst Nr. 1. (S. Durand), Héliogravure Amand-Durand Livr. 18. (S. Dutuit), Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. XVII.

186. Der Kampf mit dem Centaur. B. VI. 307. 169. B. X. 60. 42. P. II. 185. 77. Abdruck von besonderer Schönheit, 1867 für 200 fl. von Prestel erworben.

Meister · L · Cz ·

187. Die Versuchung Christi. B. VI. 361. 1. P. II. p. 288. Vgl. Repertorium XI. 59. 109 und XII. p. 87.

Abdruck auf Papier mit der hohen Krone, 1871 auf der Auction Keller in Stuttgart für 338 fl. erworben.

188. Christi Einzug in Jerusalem. B. VI. 361. 2. Lichtdruck im Katalog Durazzo und in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. X. W. eine Art Wappen mit verkehrtem Türkenhut. Geschenk Passavant's aus den Sammlungen Ackermann und Weber. Auf ersterer Auction 1853 erzielte der Stich 72 Thlr., auf letzterer 1855: 97 Thlr.

189. Die säugende Madonna von zwei Engeln gekrönt. Copie nach P. II. 289. 5. Der linke Flügel des links schwebenden Engels kreuzt den rechten Flügel des anderen, was im Original nicht der Fall ist. Am Boden nur links eine einzelne Blattpflanze. 65 mm Durchm. Bl. P. II. 84. 17. Weigel und Zestermann II. 369. 432.

---

[20]) Inquiry II. 264. 12.*

Mittelmässige Arbeit von magerer Zeichnung, die Passavant und Weigel ohne ersichtlichen Grund der Schule des Meisters ES beizählen, da sie die Abhängigkeit von dem Stich des Meisters · L · G · nicht erkannten. Vielleicht gehört die Copie schon dem 16. Jahrhundert an. Sie zeigt wenigstens auffallende Aehnlichkeit in Zeichnung und Technik mit der Manier des Monogrammisten PM, besonders mit dessen Passionsfolge P. IV. p. 111 aus der Sammlung Sternberg-Manderscheid, jetzt in der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden.

Der unregelmässig rund ausgeschnittene Abdruck mit dem W. eines kleinen Ochsenkopfes stammt wie die anonymen Blätter Nr. 247, 248 und 251 aus einer oberdeutschen Handschrift. Er ist mit Violettbraun, Grün, Blau, Roth, Gelbbraun und Fleischfarbe colorirt und von einem zinnoberrothen Rand umgeben.

Weigel spricht auch von einer zweiten Pflanze mit acht Blättern rechts, welche in Frankfurt fehlt. Ueber den Verbleib des ebenfalls colorirten Exemplares der Weigeliana ist mir leider nichts bekannt. Es wurde 1872 auf der Auction Weigel für 61 Thlr. an Amsler verkauft und trug 1877 bei der Auction Heimsöth in Frankfurt a. M. 65 M.

Meister PM

190. Der Kindermord zu Bethlehem. P. II. 81. 1 und 213. 12. Vgl. Repertorium X. p. 103 und XIII. p. 41.

Dass dieser und der folgende Stich (Nr. 191) vom Meister PM herrühren, obwohl sie beide nicht dessen Monogramm tragen, habe ich bereits im Repertorium a. a. O. ausgesprochen. Wie beim Schmerzensmann (B. VI. 415. 1) ist auch im Kindermord die Zeichnung vortrefflich, namentlich bei den Kindern. Dagegen macht sich in der Composition auch hier eine gewisse Steifheit und Ungelenkigkeit bemerkbar, sie ist wenig bewegt und der Ausdruck der Köpfe ziemlich leblos, Schongauer's Einfluss im Uebrigen unverkennbar. Der Abdruck im British Museum trägt an der Mauer bei dem Knie des Herodes das mit Tinte hinzugefügte Monogramm ƎS. Passavant beschreibt ihn daher unter dieser Chiffre zusammen mit einer ebenso oder ähnlich bezeichneten gegenseitigen Copie nach Schongauer's Jacobus major B. 36[21]) und Willshire[22]), der das Monogramm gleichfalls für eingestochen hielt, führt den Stich gar im Werk des Meisters ES auf[23]). Das Frankfurter

---

[21]) Diese Copie ist sehr roh und kann unmöglich von derselben Hand herrühren wie der Kindermord. Sie gehört vielmehr wahrscheinlich schon ins 16. Jahrhundert.

[22]) Cat. II. 164. H. 24.

[23]) Willshire meint, das Blatt sei vielleicht eine Copie von der Hand eines E S-Schülers, der die Chiffre seines Meisters in dieser ungenauen Form darauf gesetzt habe. Das Monogramm mit verkehrtem E findet sich aber auf einem Stich des E S, nämlich der Madonna mit dem Apfel (B. 29) und nach diesem hat es wohl ein ehemaliger Besitzer des Kindermordes auf seinen Stich gesetzt.

Exemplar, ein Geschenk Passavant's, muss dieser selbst bei Abfassung seines Peintre-Graveur noch nicht gekannt haben, denn er führt es offenbar nach Quandt's Verzeichniss [24]) unter den Anonymen auf und giebt die Breite wie dort irrig mit 11" an, ohne der Höhe zu gedenken [25]) und ohne die Identität des Stiches mit dem im British Museum zu erkennen. Das Exemplar trägt unten rechts die Bezeichnung »Qdt«, ist also das gleiche. Passavant erwarb es 1860 auf der Auction v. Quandt in Leipzig für 26 Thlr. Ob das derselbe Abdruck sei, welcher 1825 auf der Auction Lloyd für 2 £ 17 sh. an Woodburn verkauft wurde und 1828 wieder auf der Auction Wilson vorkam, weiss ich nicht zu sagen.

191.* Der Calvarienberg. Der dornengekrönte Heiland mit ein wenig nach links flatterndem Lendentuch hängt an dem egyptischen, mit dem Majuskeltitulus versehenen Kreuz. Links, ihm zugewendet, der gute, rechts, abgewendet, aber sich nach Christus umblickend, der böse Schächer. Beide sind mit den Armen über die Querhölzer ihrer Naturkreuze gebunden, auch die Füsse sind mit Stricken befestigt. Der Erdboden und der untere Theil der drei Kreuze fehlt. Unbezeichnet. 223 : 170 mm Bl. Repertorium X. p. 103 und XIII. p. 41.

Köstliche Arbeit, wahrscheinlich nur Fragment einer grösseren Composition, und von derselben silbergrauen Druckfarbe wie die übrigen Blätter des Meisters. W. p mit der Blume. Der Stich wurde 1872 auf der Auction Durazzo für 293 fl. erworben.

Monogrammist BW

192.* Die Vorbereitungen zur Kreuzigung. P. II. 166. 1.

1853 auf der Auction Sprickmann-Kerkerinck in Leipzig für 2 Thlr. erworben. Das Monogramm ist im Katalog Sprickmann-Kerkerinck (Nr. 25) als B mit einem Schmetterling gegeben, scheint aber aus den Buchstaben B und W zu bestehen. Leider ist die Form des zweiten Zeichens nicht mehr festzustellen, da gerade an dieser Stelle der Museumsstempel durchgewachsen ist. Die Platte hat eine unregelmässig achteckige Form. Prof. Sprickmann fand den Stich in einem Missale von 1488 eingeklebt. Nagler [26]) ergeht sich in allerlei Vermuthungen über die Technik des Blättchens und dessen Stecher, den er bald für einen schwachen Nachahmer Schongauer's, bald für älter als Schongauer hält. Sprickmann, Nagler und Passavant haben aber nicht bemerkt, dass sich die Darstellung genau im Gegensinne zu dem ersten Rund auf Israhel's van Meckenem Stich B. 151 verhält [27]). Wahrscheinlich liegt beiden Stichen ein unbekanntes besseres Original zu Grunde.

---

[24]) Verzeichniss meiner Kupferstichsammlung Nr. 2.

[25]) Die Maasse betragen 162 : 263 mm. Bl.

[26]) Monogrammisten I. Nr. 1537.

[27]) Dass die Seitenwunde Christi auf dem Frankfurter Stich schon vor der Kreuzigung vorhanden, während sie bei Israhel van Meckenem naturgemäss fehlt, könnte als eine unüberlegte Zuthat des Copisten aufgefasst werden.

Meister FVB

193. Das Urtheil Salomonis. B. VI. 81. 2. Photographie von Braun Nr. 204 (Dresden, Kab.). Héliogravure Amand-Durand Livr. 7. (Rouen, S. Dutuit). Autotypie von der Autotype Company Nr. 368 (London). Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. XIII.

Die Composition lehnt sich stark an den älteren Stich des Meisters ES (B. 7) an. Besonders haben dem Stecher die beiden Mütter mit ihren Kindern im Vordergrunde zum Vorbild gedient. Auch Typus und Haltung des Königs bieten mancherlei Analogien. Den Einfluss des Dirk Bouts, welchen Waagen[28]) in den Köpfen und den etwas langen Verhältnissen beobachtet haben will, vermag ich aber nicht darin zu erkennen. Einige Motive, wie die Haltung des Salomo, die Frau mit dem lebenden Kind, der grüssende Henker sind für den Holzschnitt in der Schedel'schen Weltchronik Bl. 47 verso benutzt.

194. Die Verkündigung. B. VI. 81. 3. Photographie von Braun Nr. 205 (Dresden). Autotypie von der Autotype Company Nr. 364 (London). Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum Part III. Pl. XIV.

1876 auf der Auction v. Liphart in Leipzig für 1550 M. erworben.

Waagen[29]) macht bereits darauf aufmerksam, dass sich der Meister bei diesem Stich unter dem Eindruck des rechten Flügels vom Lucas-Altar des Rogier van der Weyden in der Münchener Pinakothek (Nr. 102) befunden habe. Und in der That zeigt besonders der Engel und einiges Beiwerk wie das Bett am Fenster auffallend starke Beziehungen zu dem Bilde[30]). Wenn Rathgeber[31]) aber direct behauptet, der Stich sei nach einem Bilde der van Eyck'schen Schule copirt, so ist das ein Irrthum.

195—197. Christus und die zwölf Apostel. 3 Blatt aus der Folge B. VI. 82. 5—17.

195. Der Heiland. B. 5 mit dem Sammlerzeichen Mllgn.

196. Paulus. B. 13. 1874 Auction Marx in Leipzig: 202 Thlr. durch Prestel.

197. Jacobus major. B. 8. Geschenk Passavant's, der das Blatt 1851 auf der Auction Kirschbaum in München für 50½ fl. erwarb.

198. St. Christoph. P. II. 188. 46. Repertorium XIV. 207. 55.

Der Abdruck ist oben verschnitten und die Einfassungslinie ergänzt. Er wurde 1866 von Prestel erworben.

Passavant, der nur das Londoner Exemplar kannte, — ich fand ein drittes in Bassano — schrieb den Stich ebenso wie Evans[32]) dem Meister mit aller Bestimmtheit zu, und man kann dem nur beistimmen. Vielleicht stand

---

[28]) Kunstdenkmäler in Wien II. 249. 890 a.

[29]) Ibid. II. 250. 891.

[30]) Dass die sehr ausgebildeten Einzelheiten der Zimmereinrichtung Dürer für seinen Hieronymus im Gehäus zum Vorbild dienten, wie derselbe Autor will, scheint mir etwas gesucht.

[31]) Annalen p. 24.

[32]) Additional notes to Bartsch Nr. 288. Zuerst wird das Blatt von Waagen (Treasures of art I. p. 289) erwähnt und aus stilistischen Gründen, sowie wegen

das Monogramm wie bei anderen Stichen des FVB unten ausserhalb der Einfassung. Die Exemplare in Bassano und London sind verschnitten.

Israhel van Meckenem.

199. Judith. B. 4.* II. Et. W. p mit der Blume. Sammlung Durand.

200. Die Enthauptung Johannes des Täufers. B. 8. I. Et. ringsum verschnitten. W. Wappen mit einem Kreuz darüber.

201—201b. Die Passion. Drei Blatt aus der Folge B. 10—21.

201. Christus vor Caiphas. B. 12. I. Et. Restaurirt. W. p mit der Blume.

201a. Christus vor Pilatus. B. 15. I. Restaurirt. Erworben 1891 auf Gutekunst's Auction XLIII in Stuttgart für 72 Mk.

201b. Die Beweinung Christi. B. 19. II. mit dem Sammlerstempel Fagan 354. Ebenda für 89 Mk. gekauft.

202. Christus am Kreuz mit vier Engeln. B. 28.** II. Etat. W. Hand mit Blume. Bartsch kennt nur zwei Plattenzustände, es gibt aber ihrer drei.

I. Der dunkle Grund wird durch zwei Strichlagen, eine horizontale und eine nach rechts geneigte gebildet, auf welche die Figuren ihre Schlagschatten werfen.

II. Der Grund ist mit einer dritten, derben, nach links geneigten Schraffirung gedeckt, die ihn gleichmässig überzieht und die Schlagschatten rechts neben den Figuren noch schwach erkennen lässt.

III. Eine brutal gezogene vierte, vertikale Strichlage bedeckt den ganzen Grund. Die Schlagschatten sind nicht mehr sichtbar.

Auf allen drei Etats erkennt man, dass Israhel den Titulus zuerst verkehrt stach und dann die beiden mittleren Buchstaben änderte, indem er aus dem R ein N und aus dem N ein R machte.

203—205. Das Leben Mariä. 3 Blatt aus der Folge B. 30—41 nach Hans Holbein dem Aelteren.

203. Mariä Tempelgang. B. 32.* W. p mit der Blume.

204. Die Vermählung Mariä. B. 33.** W. Lilienwappen. Remargirt.

205. Die Geburt Christi. B. 35.** W. p mit der Blume. Remargirt. Dabei ein zweiter ganz moderner Abdruck der angeblich noch in Frankfurt befindlichen Platte, Geschenk von Gustav Stofferan. Es scheinen nur wenig neuere Abdrücke gemacht worden zu sein. Ich habe wenigstens nie einen anderen als den Frankfurter gesehen.

206. Die Madonna auf der Mondsichel von fünf Engeln umgeben und von den Ständen der Christenheit verehrt (Rosenkranzbild). B. 48. W. p mit der Blume. 1873 auf der Auction Durazzo für 205 fl. erworben. Autotypie von der Autotype Company Nr. 331 (London).

Nach dem im Unterrand stehenden fünfzehnjährigen Ablass Papst Sixtus IV.

---

seiner compositionellen Aehnlichkeit mit einem Bilde von Memling in der Galerie Arenberg zu Brüssel für niederländisch erklärt.

muss dieser Stich wohl wie B. 42 und B. X. 14. 9. in die Jahre 1471 bis 1484 fallen, während welcher Zeit der Genannte auf dem päpstlichen Stuhle sass.

207. Der Tod Mariä. B. 50** nach Schongauer. Stark restaurirt. W. Hand mit Blume.

Der Abdruck stammt nach dem Stempel Papst Benedict XIV. aus Bologna, aber nicht aus dem Diebstahl von 1868, da sich der Stich schon im Inventar des Städel'schen Instituts vom October 1861 findet.

208. St. Antonius mit drei Dämonen. B. 86.** W. grosse Hand mit der Blume.

Willshire[33]) erwähnt zwei verschiedene Plattenzustände im British Museum, ohne sie jedoch näher zu beschreiben.

Diesem Stich liegt jedenfalls ein verschollenes Original vom Meister ES zu Grunde. Er ist copirt auf einem Becher mit dem Monogramm B : H 1512, ausgestellt 1884 in Budapest (Zimmer IV, Schrank 3)[34]). Die Gravirungen enthalten ausserdem die Taufe Christi nach Schongauer B. 8 und den hl. Hieronymus nach Dürer B. 61. Apfelbaumzweig und Papagei sind frei nach Dürer's Adam und Eva B. 1 copirt.

209. St Christoph. B. 90. Die betrügerische Copie.

210. St. Stephanus. B. 93. Abdruck auf grauem Papier.

Heinecken[35]) hält diesen Stich irriger Weise für übereinstimmend mit Schongauer's Stephanus B. 49.

211. St. Franciscus. B. 96. Eines der seltensten Blätter Israhel's, das ich nur noch in Amsterdam, London und Wien (Albertina) sah, aber nie in einem Auctionskatalog fand.

212. St. Laurentius. B. 106* nach Schongauer.

213. St. Augustinus. Fragment von B. 113.** Der vierte der Kirchenväter.

214. St. Hubertus. Fragment von B. 114.* Das zweite Viertel des Stiches. W. p.

215—222. Die fünf klugen und thörichten Jungfrauen. 8 Blatt aus der Folge B. 158—167 nach Schongauer. B. 161.**, die übrigen gering. B. 160[36]) und 165 fehlen. Mit Ausnahme von B. 164 sind die Blätter 1839 auf der Auction Cicognara in Wien für 42 fl. erworben.

223. Das Mädchen und der Greis. B. 170. P. 180[37]) und 263. 55. Cop. nach dem Meister des Hausbuches. Photographie von Braun Nr. 21 (Dresden, Sammlung Friedrich August II.).

I. Etat vor der Horizontalschraffirung unter den Händen der Figuren über der Chiffre, vor der vertikalen links zwischen den Schnüren im Kleid-

[33]) Cat. II. 458. 59.

[34]) Photographie und Abreibungen theilte mir 1888 Prof. Marc Rosenberg in Karlsruhe freundlichst mit.

[35]) Neue Nachrichten I. 455. 72.

[36]) Die Nummern 160 und 161 sind durch einen Druckfehler bei Bartsch vertauscht.

[37]) Druckfehler für P. 170.

ausschnitt des Mädchens und vor vielen anderen Arbeiten in den Gesichtern, Gewändern und Bandrollen. Geschenk Passavant's. Passavant erkannte zuerst die Abhängigkeit vom Meister des Hausbuches. Zani[38]), welcher den Stich in Paris und in der Sammlung des Sign. D. Ciccio de' Luca zu Neapel sah, hält ihn oder die analoge Darstellung von Hans Baldung Grien in Dresden für den von Sandrart erwähnten, angeblich ältesten datirten Stich. Sandrart hat jedenfalls das letztere Blatt gemeint und Chiffre und Jahreszahl ungenau als [Monogramm] 1455 gelesen.

Eine angeblich »alte schöne Copie oder Wiederholung« des Stiches führt R. Weigel im Katalog der Auction Meyer-Hildburghausen[39]) auf. Wahrscheinlich handelt es sich nur um einen späteren Plattenzustand des Originals.

224. Das ungleiche Paar. B. 171.* W. Herz mit dem Kreuz.

225. Der Gaukler und die Frau. B. 172.** W. bekröntes Lilienwappen. Der Unterrand ist zu beiden Seiten der Chiffre abgeschnitten.

226. Der Lautenschläger und die Sängerin. B. 174. II. Et. Ohne den Unterrand.

227. Der Orgelspieler und sein Weib. B. 175.***

Nach Willshire[40]) findet sich im British Museum ein früherer Plattenzustand als der von Amand-Durand[41]) reproducirte. Dies ist jedoch nicht gut möglich, da die Heliogravüre eben nach dem Londoner Abdruck gemacht wurde. Die Ueberarbeitung wird wohl dem Retoucheur der heliographischen Platte zuzuschreiben sein, wenigstens könnte man häufig bei den für die wissenschaftliche Benutzung ganz unbrauchbaren Heliogravüren von Amand-Durand an Plattenzustands-Verschiedenheiten denken, die in Wahrheit nicht existiren.

228. Der Mönch und die Nonne. B. 176.*

Das Blatt hat entschieden einen stark satyrischen Beigeschmack, wie man aus den Mienen des Mönches und der Nonne, die sich anblinzeln, ersieht. Die Deutlichkeit der Darstellung wurde mitunter wohl auch durch Inschriften auf den hierzu bestimmten Spruchbändern erhöht. So findet sich ein mit Lichtgrün und Roth colorirter Abdruck in Wolfegg, der auf der Rückseite 13 Zeilen in roth und schwarzer Schrift von einer Hand des 16. Jahrhunderts trägt[42]). Ein anderer, in der Auction Paelinck[43]) an Clément verkaufter, trug in den Bandrollen einige Worte von alter Hand und in verso ein französisches Gedicht. Die Bezeichnung »Martin Luther and his Wife«, welche der Katalog Hawkins[44]) dem Stich beilegt, stimmt jedenfalls schlecht zu seiner reformatorischen Tendenz.

229. Der Lautenschläger und die Harfenspielerin. B. 178. Wessely 206. I. Et. W. Lilienwappen. Geschenk Passavants.

---

[38]) Materiali p. 102. (7).

[39]) Leipzig 1858. Kat. I. 111.

[40]) Cat. II. 468. 116.

[41]) Nr. 8 und im Portfolio 1877 nach p. 24.

[42]) Vergl. Repertorium XI. 61. 124.

[43]) Brüssel 1860. Kat. I. Nr. 118.

[44]) London 1850. Kat. 649.

230. Das auf dem Bette sitzende Paar. B. 179.** Dabei ein zweiter geringerer Abdruck. W. Wappen mit Blume darüber. Beide Exemplare ohne Unterrand.

231. Der Ritter und seine Schöne. B. 182.* 1889 auf der Auction Coppenrath in Leipzig durch Prestel für 555 Mk. erworben. W. bekrönte Lilie. Bartsch nennt das Blatt: »L'officier et sa maitresse.« Diese etwas anachronistische Bezeichnung hat sich leider eingebürgert.

232. Die vier nackten Weiber. B. 185 nach Dürer. Stark restaurirt und remargirt, die Schrift im Unterrande eingezeichnet.

233. Der Tanz um den Preis. B. 186.* Vgl. Repertorium XIV. 106. 25. 1873 auf der Auction Durazzo für 190 fl. erworben. W. Lilienwappen.

234. Die spielenden Kinder. B. 188. I. Etat vor der nach links geneigten Schraffirung des dunkeln Grundes rechts neben dem Kind im langen Rock, welche bis an die Einfassung reicht. Dieselbe kehrt im II. Etat an verschiedenen Stellen, z. B. links zwischen dem rechten Bein und dem flatternden Zipfel der Leibbinde des trinkenden Knaben, und zwischen dem Baumstumpf und dem links daneben stehenden Knaben mit dem Näpfchen wieder. W. Lilienwappen. Erworben 1875 für 280 Mk. auf der Auction Kalle.

235. Kampf zweier wilder Männer zu Pferde B. 200.* P. 200 nach dem Meister des Hausbuches. 1889 auf der Auction Coppenrath für 590 Mk. durch Prestel erworben. Der Abdruck stammt aus den Sammlungen Esdaile, Beckford, Smith und Griffiths.

Erst Passavant erkannte die Abhängigkeit des Blattes von dem Stich des Hausbuch-Meisters, der Bartsch unbekannt blieb.

236. Querfüllung mit dem Tanz der Verliebten. B. 201. II. Et. Der Unterrand zu beiden Seiten des Stechernamens fehlt. W. Lilienwappen.

237. Querfüllung mit der Wurzel Jesse. B. 202. I. Etat vor der dritten verticalen Schraffirung des Grundes. Der Abdruck ist remargirt, der Name des Stechers aber erhalten.

238. Querfüllung mit dem Liebespaar. B. 205.* W. Pokal. 1887 auf der Auction Meixmoron de Dombasle in Frankfurt a. M. erworben. Berliner Doublette (1886 für 440 Mk. an Gutekunst verkauft) aus der Samml. v. Nagler.

239. Hochfüllung mit acht nackten Menschen. B. 207.* W. Krug mit der Blume.

240. St. Bernhard. B. 224.*

241. Die hl. Familie mit der Heuschrecke. B. VI. 299. 33. P. 240* nach Dürer. Aufgezogen.

Mariette [45]) hielt dies seltene Blatt noch für das Original zu Dürer's Stich. Bartsch citirt es nur nach Heinecken. Ottley [46]) erkannte darin zuerst richtig eine Copie nach Dürer. Sehr confus sind die Angaben von Nagler. Im Künstler-Lexikon [47]) erklärt er den Stich für eine Copie nach dem »Meister

---

[45]) Abecedario II. p. 158.

[46]) Inquiry II. 664. 49.*

[47]) Bd. VIII. 558. 241.

mit der »Heuschrecke«, nach dem auch Dürer seine Composition gestochen habe, und hält diese verkehrte Ansicht auch Passavant gegenüber in den Monogrammisten[48]) aufrecht. Letzterer nennt die Abdrücke in Berlin und Frankfurt. Ein drittes Exemplar, vielleicht das von Ottley beschriebene, befindet sich im British Museum. Heinecken sah den Stich auch in Bologna, wo er im Verzeichniss der gestohlenen Blätter (Documento F Nr. 165) als »Mecken, La vergine col Bambino e S. Giuseppe« unmittelbar vor Dürer's Original aufgeführt wird.

242. Das Rauchfass. B. VI. 304. 141. P. 257 nach Schongauer. Vgl. Repertorium XIII. 41. 11. Abdruck mit dem sichtbaren Platteneindruck, welcher von sehr unregelmässiger Form, den Contouren des Rauchfasses folgt[49]). W. Hand mit Blume. Geschenk Passavant's.

243. St. Judas Thaddäus. P. II. 89. 38. Blatt 11 aus einer Folge von meist gegenseitigen Copien nach den grossen stehenden Aposteln vom Meister E S. B. VI. 21. 51—62 mit Hinzufügung der Namen zu beiden Seiten des Kopfes. Der Fussboden ist überall gequadert. Unbezeichnet. Vgl. P. II. 44. 50—62. Cop. und Repertorium XI. p. 62 bei Nr. 130.

Die Copie ist ausnahmsweise gleichseitig nach B. 59 gestochen. Auf der rechten Schulter des Apostels zählt man nur drei (statt sechs) Knöpfe. Die Säge hat nur 32 (statt 34) Zähne. Zwischen dem ersten und zweiten von oben steht ein schlüsselartiges Zeichen, und neben dem untersten Zahn befindet sich ein rundes Loch. Der rechte Kappenzipfel endet nicht in einen Knopf. Der Bart des Apostels fehlt und sein Mund ist geschlossen. S Juda. 148 : 84 mm Bl. Geschenk Passavant's, der den Stich 1855 auf der Auction Weber in Leipzig für 14 Thlr. erwarb. Ein zweites Exemplar in der Trivulziana zu Mailand.

Aus derselben Folge sind bis jetzt ferner bekannt:

a) Andreas. Gegenseitig nach B. 52. Mailand, Trivulziana.

b) Jacobus major. Gegenseitig nach B. 53. B. VI. 22. 53. Cop. Mailand, Trivulziana. Paris. Wien, Albertina[50]).

c) Johannes. Gegenseitig nach B. 54. Mailand, Trivulziana.

d) Philippus. Gegenseitig nach B. 55. P. II. 44. 55. Cop. Dresden. Mailand, Trivulziana. Paris.

e) Bartholomäus. Gegenseitig nach B. 56. Mailand, Trivulziana.

---

[48]) Bd. III. Nr. 2806. 2. Wenn er übrigens sagt, die Maassangabe bei Passavant 9″ 3‴ : 7″ (250 : 190 mm) könne nur richtig sein, wenn Israhel die Darstellung zweimal gestochen habe, denn er (Nagler) messe 6″ 8‴ : 4″ 2‴ (180 : 113 mm), so kann ich nur die Richtigkeit der Angaben Passavant's bestätigen. Nagler muss ein sehr verschnittenes Exemplar vor sich gehabt haben. Die Maasse betragen 236 : 183 mm Einf. und 249 : 192 mm Pl.

[49]) Alle übrigen Exemplare (Berlin, Bologna, Dresden: S. Friedrich August II., London, Wien: Albertina und Ambraser Sammlung) sind dreieckig ausgeschnitten oder silhouettirt.

[50]) Das Wiener Exemplar, welches Bartsch als anonyme Copie aufführt, ist silhouettirt, so dass der Name des Apostels fehlt.

f) Mathäus. Gegenseitig nach B. 57. Mailand, Trivulziana.

g) Simon. Gegenseitig nach B. 58. Mailand, Trivulziana.

h) Mathias. Gegenseitig nach B. 62. Mailand, Trivulziana.

Schon 1747 sagt Christ in seiner Anzeige und Auslegung der Monogrammatum p. 164: »Ein D, vermuthlich mit einem E, auf gothische Weise verschlungen, wird gefunden auf gar alten Blättern in Kupferstich, welche die Apostel vorstellen,« und p. 173 heisst es dann, das Monogramm E und D könne vielleicht David Engelharten bedeuten.

Heinecken[51]) erwähnt unter demselben Zeichen die Apostel 12 Blätter in 8, nennt aber nur den Philippus (d), der ihm in Dresden vorlag, während er die übrigen offenbar nicht kannte. Auch Heller[52]) gibt das vermeintliche Monogramm wieder mit der Erklärung: »Deutscher Kupferstecher um 1500. Soll David Engelhard geheissen haben.«

Im Kunstblatt von 1832 (p. 30) berichtigt Massmann auf Grund einer Mittheilung von Brulliot diesen sich forterbenden Irrthum, indem er darauf aufmerksam macht, dass von einem Stechermonogramm nicht die Rede sein könne, der Buchstabe aber offenbar ein S sei und »Sanctus« bedeute. Die Apostel habe er mit diesen Zeichen freilich nicht gesehen, sondern nur Heilige, z. B. St. Antonius etc.

Brulliot[53]) äussert sich in demselben Sinne und fügt noch hinzu, dass sich diese Abkürzung des Wortes »Sanctus« gewöhnlich auf Heiligenbildern von Israhel van Meckenem finde, u. A. auf dem hl. Antonius B. 86 und St. Martin B. 108[54]). Nagler nahm die Buchstaben trotzdem in seinen »Monogrammisten«[55]) unter D auf, berichtigt aber die falsche Deutung von Christ und Heller. Auch macht er wenigstens ein Blatt der Apostelfolge, nämlich den Judas Thaddäus, im Katalog Weber (I. Nr. 9), jetzt in Frankfurt, namhaft, freilich mit der unzutreffenden Angabe, die Folge sei nicht von Meckenem, sondern von einem Anonymus gestochen. Brulliot war also auf der rechten Spur und hätte nach der technischen Uebereinstimmung der Apostel mit dem Antonius und Martin Israhel's wohl auch die Urheberschaft des Letzteren für die Apostelfolge erkannt, wenn ihm diese zu Gesicht gekommen wäre.

Uebrigens ist es nicht mit Sicherheit zu entscheiden, ob Christ gerade die Folge der grossen stehenden Apostel gemeint habe, da Meckenem auch die sitzenden Apostel des E S und eine dritte kleinere Folge[56]) stach, welche beide mit dem verzierten S vor den Apostelnamen versehen sind.

Passavant citirt die Folge als anonym und nennt nur den Philippus (d) in Dresden. Den Judas Thaddäus, welchen er selbst dem Städel'schen In-

---

[51]) Neue Nachrichten I. p. 370.

[52]) Monogrammen-Lexicon p. 98.

[53]) Dictionnaire I. Nr. 1520 b.

[54]) Vergl. meine übrigens hiervon unabhängigen Bemerkungen im Repertorium XI, p. 62, wo u. A. 16 weitere Stiche Israhel's unter Anm. 44 verzeichnet sind, auf denen das »S« für Sanctus vorkommt.

[55]) Bd. II. Nr. 1051.

[56]) Vergl. Repertorium XII. 342. bei 134.

stitut schenkte, beschreibt er an anderer Stelle (p. 89, Nr. 39) als Arbeit der Schule des Meisters E S[57]) mit dem Bemerken, dass die sorgfältige Ausführung an den Meister erinnere, welcher die sitzenden Apostel gestochen hat. Dass dies der Meister E S selbst sei, hat er wie Bartsch nicht erkannt. Ebenso wenig bemerkte er die Abhängigkeit des Judas von B. 59 des Meisters E S und konnte ihn daher auch nicht zu der p. 44 citirten Folge von gegenseitigen Copien rechnen, in die er trotz seiner Gleichseitigkeit gehört. Ein drittes Blatt der Folge, den Jacobus major (b), führt Bartsch als anonyme Copie nach dem silhouettirten Exemplar der Albertina auf, weshalb er des Namens nicht gedenkt.

Neuerdings wurden von den bei Bartsch und Passavant citirten drei Blättern andere Exemplare in der Trivulziana zu Mailand bekannt und ausserdem sechs weitere Apostel (a, c, e, f, g, h) derselben Folge. Diese 9 Blätter finden sich in jenem kostbaren Codex Nr. 2143 der Trivulziana (Fol. 26—35), welcher eine grosse Anzahl deutscher und italienischer Stichinkunabeln, u. A. die 24 dem Baccio Baldini zugeschriebenen Propheten und sechs der Sibyllen enthält[58]). Wie jene haben auch die Apostel ihren vollen Rand (c. 300 : 210 mm) bewahrt, und die Drucke sind von erster Schönheit[59]). Der Katalog der Trivulziana spricht von zehn Blättern, nennt aber nur neun, während es nach den Seitenzahlen (Fol. 26—35) eigentlich zehn sein müssten. Obwohl der Katalog von keinem Kupferstichkenner abgefasst ist, wird die Folge richtig unter dem Namen Israhel van Meckenem aufgeführt. Dennoch ist nicht anzunehmen, dass der Name des Stechers auf irgend einem Blatte angegeben sei, weil Meckenem in der Regel seine E S-Copien nicht signirte[60]). Wahrscheinlicher dürfte die richtige Benennung eine rein zufällige sein, da man in Italien die deutschen Stecher des 15. Jahrhunderts gern mit dem Gattungsnamen »Israel Mecken«, wie die des 16. Jahrhunderts mit »Luca d'Ollanda« oder »Alberto Durero« bezeichnet. Die mir bekannten Blätter in Dresden, Frankfurt und Wien sind leider so stark verschnitten, dass man Israhel's Urheberschaft nur aus der Technik und Druckfarbe, wie eben auch aus der Zierschrift erkennt.

C. Anonyme Meister.

244. Christus am Kreuz. Willshire, Cat. II. 65. G. 35.

Die beiden Abdrücke in Berlin und London sind neueren Datums und von der total ausgedruckten und aufgestochenen Platte gezogen. Derbe geradlinige Querschraffirungen folgen den Contouren. Die Platte ist verschnitten, so dass man nur links die Einfassung und oben ein Stück der Tafel vom Titulus sieht.

---

[57]) Das von Passavant (II. 89. 38 Cop.) als gegenseitige Copie aufgeführte Blättchen der Sammlung Friedrich August II. zu Dresden ist eine andere Darstellung desselben Apostels und gehört zu der kleineren Folge Israhel's. Vergl. B. VI. 297. 33. P. II. 193. 33. und Repertorium XII. 342 bei 134.

[58]) Catalogo dei Codici Manoscritti della Trivulziana (Torino 1884) p. 182.

[59]) Alle Angaben verdanke ich der Güte W. v. Seidlitz', da mir die Bibliothek leider, weil der Fürst verreist war, unzugänglich blieb.

[60]) Vergl. Repertorium XI. p. 62.

Willshire hält das Blatt für identisch mit dem Stich P. II. 221. 77. Es ist dies aber ein Irrthum, und er führt den von Passavant citirten Stich auf der vorhergehenden Seite unter G. 32 ganz richtig, sogar mit Angabe der Passavant-Stelle auf. Die Platte wurde 1889 von W. Bode in Rom beim Kunsthändler Ottilio Simonetti gefunden, der sie unter Plaketten aufbewahrte. Sie gelangte gegen Ende desselben Jahres für 57 Mark (70 Lire) an das Dresdener Cabinet. Im December wurden vier neue Abdrücke davon gemacht, von denen je einer an das Dresdener, Frankfurter und Münchener Cabinet kam. Der vierte blieb in meinem Privatbesitz.

245. Christus am Kreuz mit vier Engeln. P. II. 220. 72. Lehrs, Kat. des German. Mus. 59. 289. Moderner Abdruck der in Wolfegg befindlichen Platte.

246. Votivblatt zu Ehren der hl. Jungfrau. (Rosenkranzbild in 24 Abtheilungen.) P. II. 226. 114. Moderner Abdruck.

247. Die Madonna auf der Mondsichel. Lehrs, Kat. des German. Mus. 60. 292.

Der Stich ist achteckig ausgeschnitten und mit Grün, Braunroth, Gelb, Fleischfarbe und Zinnober colorirt. Er stammt aus einer oberdeutschen Handschrift. Andere Exemplare in Dresden und Nürnberg.

248. Die Madonna auf der Mondsichel von zwei Engeln getragen. Weigel und Zestermann II. 387. 458. Lehrs, Kat. d. Germ. Mus. 60. 293.

Oval ausgeschnitten und stark verschnitten. Der Abdruck ist mit Blau, Lila, Gelb, Roth und Fleischfarbe colorirt und stammt aus derselben Handschrift wie Nr. 247. Andere Exemplare befinden sich in Dresden, Nürnberg und Wien (Sammlung Artaria). Ein fünftes besass T. O. Weigel.

249—250. Die zwölf Apostel. Zwei Blatt aus der Folge P. II. 90. 42 a—g. Vergl. Lehrs, Der Meister mit den Bandrollen, p. 5, Anm. 2.

249.* Philippus. P. II. 90. 42 c.

250. Bartholomäus. P. II. 90. 42 d. Ein zweites Exemplar befindet sich in der Sammlung des Grafen v. Maltzan zu Militsch i. Schl. Beide Blätter sind silhouettirt und in modernes Papier eingelegt. Sie wurden der Sammlung von Passavant geschenkt. Aus dieser Folge sind bis jetzt nur die sieben bereits von Passavant beschriebenen Apostel bekannt, ausser Philippus und Bartholomäus also die folgenden:

a) Petrus. P. II. 90. 42 a. Berlin.

b) Andreas. P. II. 90. 42 b. Auction Bammeville (London 1854) und Weber (Leipzig 1855) [61]).

c) Jacobus minor. P. II. 90. 42 e, von Passavant irrig Judas Thaddäus genannt. Auct. Bammeville und Weber [61]).

d) Matthäus. P. II. 91. 42 g, von Passavant Thomas genannt. Dresden. Wien, Hofbibliothek.

e) Judas Thaddäus. P. II. 90. 42 f., bei Passavant als Simon aufgeführt. Dresden. London.

---

[61]) Ueber den Verbleib dieses Blattes ist mir leider nichts bekannt.

Passavant führt die Folge unter den Arbeiten der Schule des Meisters E S auf, erkannte aber bereits, dass sie von derselben Hand wie der Johannes Baptista gestochen sei. Sie ist somit älter als die Arbeiten des Meisters E S. — Die Gestalten sind kurz und gedrungen mit knochigen Köpfen. Der Druck ist von guter Schwärze, und das Gepräge der Blätter sehr alterthümlich. Die Platten scheinen sämmtlich beschnitten zu sein, und zwar nicht auf den Contouren der Apostel selbst, aber doch denselben im Allgemeinen folgend, so dass sie sich am Kopfe verengen.

251. Die Messe des hl. Gregor. Weigel und Zestermann II. 388. 460. Lehrs, Kat. des Germ. Mus. 61. 297.

Der Abdruck ist mit Zinnober, Grün, Gelb, Braun, Blau und Fleischfarbe colorirt und stammt aus derselben oberdeutschen Handschrift wie Nr. 247 und 248.

252. St. Wolfgang. P. II. 61. 174. und 234. 161. Weigel und Zestermann II. 344. 416. Nachstich von J. C. Loedel ebenda. Geschenk Passavant's, der das Blatt wahrscheinlich 1825 auf der Auction v. Stengel in München oder 1834 auf der Auction Popp ebendaselbst erwarb. Zwei weitere Exemplare befinden sich in Berlin, ein viertes in Paris und ein fünftes in der Wiener Hofbibliothek. Ein sechstes in R. Weigel's Kunstlagerkatalog (Nr. 8724) mit 10 Thlr. bewerthet, erzielte 1858 auf der Auction Meyer-Hildburghausen 34 Thlr., 1861 bei der Auction Sotzmann 32 Thlr., 1872 bei T. O. Weigel 60 Thlr., 1882 bei Beresoff 220 Mk. und 1884 bei der VIII. Auction von v. Zahn und Jaensch in Dresden 410 Mk.

Passavant führt diesen Stich doppelt auf und beschreibt ihn das erste Mal unter den Arbeiten des Meisters E S und seiner Schule, mit denen er jedoch nichts gemein hat. Die Technik ist viel primitiver, die Strichlagen sind unsicher, die Querschraffirungen kurz und geradlinig, und der sehr ungleichmässige Druck von lichter Farbe. Der weiche flüssige Faltenwurf zeigt nirgends Knicke und erinnert noch an die Manier der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Zeichnung ist ziemlich gut bis auf die Landschaft, welche sich noch ganz conventionell an ältere Vorbilder anlehnt.

Das Berliner Cabinet besitzt zwei Exemplare, von denen das eine colorirt ist. Der gleichfalls colorirte Abdruck der Wiener Hofbibliothek enthält oben links ausserhalb der Einfassungslinie die Aufschrift: Sancte vuolfg(ange ora) pro nobis. Fr. v. Bartsch [62]) hält diesen und zwei andere, offenbar von derselben Hand herrührende Stiche der Wiener Hofbibliothek für Arbeiten kunsttreibender Mönche des Klosters Mondsee, aus dessen Handschriften die Blätter stammen. Vergl. Repertorium XII. 27. 18.

253. Jagd und Landleben. P. I. 332. 711. und III. p. 498. Add. zu II. 123. 40 B.

Neuerer Abdruck, 1861 auf der Auction Sotzmann in Leipzig für 1 Thlr. 15 Ngr. erworben. Passavant sah das Blättchen in der Sammlung des Grafen v. Enzenberg zu Innsbruck und schrieb es dem Monogrammisten b x 8 zu,

---

[62]) Die Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek zu Wien Nr. 1507—1509.

wie mir scheint jedoch ohne hinreichenden Grund. Richtiger führt er es wohl im I. Bd. als neueren Abdruck eines Niello des 16. Jahrhunderts nach dem Exemplar der Sammlung Sotzmann auf, das sich jetzt im Städel'schen Institut befindet.

Die Abdrücke dürften nicht so modern sein, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat. Sie gehören mindestens dem Anfang des 17., vielleicht noch dem 16. Jahrhundert an. Paul Behaim führt den Stich nämlich im handschriftlichen Katalog seiner Sammlung von 1618, p. 60, unter »Martin Schön« auf als: »Ein Landschäftl darinnē ein iagt Visch, Vnd vogelfang, rundt in 12 mō«. Unmittelbar dahinter citirt er: »Zwen bauren mit schilten. rund in 12 mō« und »Zwen bauren so einander mit feusten schlagen. 12 mō« [63]. Diese vier Blätter sind nur in neueren Abdrücken bekannt, und die Behaim-schen Exemplare dürften dieselben sein, welche sich später in der Sammlung Enzenberg befanden und von da in die Sammlung E. v. Rothschild in Paris gelangten. Sie scheinen von einer Hand herzurühren.

254. Denari-Valet. B. X. 79. 37. P. II. p. 247. Repertorium XI. 230. 106. aus dem im Repertorium (XI. 221. 73—121) beschriebenen Kartenspiel.

Der Stich fand sich auf der Rückseite des Bildchens: Die Einsiedler von Adam Elsheimer, das im Mai 1869 vom Städel'schen Institut auf der Auction P. F. Gwinner erworben wurde.

---

b. Stadtbibliothek.

In dem sogenannten Kunstbuch Heinrich Kellner's von 1588 findet sich zusammen mit vielen eingeklebten Stichen des 16. Jahrhunderts, besonders solchen der deutschen Kleinmeister unter Nr. 78 ein wichtiges älteres Blatt von

Wenzel von Olmütz.

1. Der Papstesel. P. II. 135. 71. Lehrs 66. Vergl. Chronik f. vervielfält. Kunst III. (1890) p. 23. und die eben erschienene, den Gegenstand nach jeder Richtung erschöpfend behandelnde Schrift von Konrad Lange [64], welche auch einen Lichtdruck nach dem Braunschweiger Exemplar enthält. Der Frankfurter Abdruck ist etwas matt.

---

[63] Vergl. Lehrs, Kat. des German. Mus. Nr. 86, 132, 187.

[64] Der Papstesel. Ein Beitrag zur Cultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters. Göttingen 1891.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Paris. I. Versteigerung in der Galerie Georges Petit. Sammlung E. May. 4. Juni 1890*).

Von Werken der Meister aus älteren Schulen hebe ich folgende hervor:

Nr. 87. Arthois und Cuyp, »Muthmassliches Bild von D'Arthois und seiner Familie«. — Die Landschaft möglicherweise von D'Arthois, die Figuren aber sicherlich nicht von Cuyp. 1400 fr.

Nr. 88. N. Berghem, »Ruhe auf der Jagd«. — Von einem Nachahmer von Wouwerman. 1050 fr.

Nr. 89. F. Bol, »Bildniss eines Bürgermeisters«. Mit der Jahreszahl 1651 bezeichnet. 1450 fr.

Nr. 90. Canaletto, »Prospect von Venedig«. 7000 fr.

Nr. 91. Canaletto, »Prospect von Venedig«. — Nicht Antonio Canale, eher B. Belotto. 920 fr.

Nr. 92. Ph. de Champaigne, »Porträt eines protestantischen Priesters«. — Vorzügliches Bildniss. 7000 fr.

Nr. 93. Ph. de Champaigne, »Porträt von Lemaistre de Sacy«. 1750 fr.

Nr. 94. Chardin, »Porträt von Mlle de Nanteuil«. 3050 fr.

Nr. 95. Crayer, »Männliches Bildniss«. 1450 fr.

Nr. 96. De Troy, »Die Ruhe Dianas«. 1650 fr.

Nr. 97. Drouais, »Guitarrenspielerin«. 1550 fr.

Nr. 98. Drouais, »Porträt eines Bildhauers«. 1380 fr.

Nr. 99. Carel du Jardin, »Kleines Bildniss«; wahrscheinlich Selbstporträt. Unter dem Bild die ohne Zweifel echte Signatur: Carel du Jardin fec. 1670. 850 fr.

Nr. 100. G. Flinck, »Kleines Porträt von einer jungen Frau«. 450 fr.

Nr. 101. J. van Goyen, »Winter in Holland«. Bezeichnet und datirt 1643. 3250 fr.

---

*) Kommt verspätet in Folge einer längeren Studienreise des Herrn Berichterstatters. D. R.

Nr. 102. Greuze, »Porträt von dem Schwager des Künstlers«. 1600 fr.

Nr. 104. Janssens, »Die Toilette des Neugeborenen«. 850 fr.

Nr. 105. Frans Hals, »Das Fischermädchen«. — Das junge Fischermädchen hat einen Hering, den sie lachend dem Beschauer zeigt, aus der Tonne genommen. Im Zwischengrunde Klitten, im Hintergrunde das Meer. Silbergrau und Rothbraun sind die herrschenden Farben, die erste im Himmel, in den Dünen, in der Schürze des Mädchens und in den glänzenden Heringen, die zweite im Kleiderärmel und in den sonnenverbrannten Wangen der jungen Dirne. Ein frisches und reizendes Bild. Bezeichnet F H vereint. Früher in der Collection Bernonville. Von Goujean gestochen. 11 000 fr.

Nr. 106. Hans Holbein, »Porträt eines Mannes mit einer Nelke in der Hand«. — Nicht Holbein. Niederländische Einwirkung. Vielleicht von dem Meister vom Tode der Maria. 13 000 fr.

Nr. 108. Lancret, »Bildniss eines Architekten«. 1000 fr.

Nr. 109. Largillière, »Porträt eines französischen Edelmannes«. 3150 fr.

Nr. 111. Lenain, »Bauerninterieur«. 800 fr.

Nr. 112. Longhi, »Die Tanzstunde«. 880 fr.

Nr. 113. J. van der Lys, »Soldaten und Courtisanen«. — Voll von Leben und in prächtigen Farben. Starkes Licht und schwarze Schatten. — Vorzügliches Bild dieses Nachfolgers Caravaggio's, der nicht hinter Honthorst oder irgend einem Anderen dieser Gruppe zurücksteht, und den man selten trifft. 2000 fr.

Nr. 114. A. Moro, »Bildniss einer jungen Dame«. 4100 fr.

Nr. 115. Nattier, »Muthmassliches Porträt von einer der Töchter Ludwig XV.« 2000 fr.

Nr. 116. Nattier, »Bildniss des Malers Kapeller«. 2150 fr.

Nr. 117. Aart van der Neer, »Mondscheinbild«. Mit dem Monogramm des Meisters. 1020 fr.

Nr. 118. A. van Ostade, »Bauerninterieur«. 2050 fr.

Nr. 119. A. van Ostade, »Ein zechender Bauer«. Mit dem Monogramm des Meisters. 2000 fr.

Nr. 122. Raguenet, »Pont-Neuf unter Ludwig XV.« 3100 fr.

Nr. 123 u. 124. Schall, »Zwei kleine Porträts von Sophie Arnould«. 3050 fr.

Nr. 125. Solimena, »Die Anbetung der Könige«. — Vielleicht eher Castiglione. 480 fr.

Nr. 126. Terborch, »Porträt des van Goyen«. Von Carel de Moor gestochen. — Dieses Porträt stellt wohl van Goyen dar, es war aber nicht von Terborch, von dem es auch nicht bekannt ist, dass er Goyen gemalt hat. Dagegen hat Carel de Moor ihn zweimal radirt. Das eine Mal, so viel ich weiss, nach einem Porträt von Barth. v. d. Helst, das andere Mal nach dem Selbstbildniss des Meisters. Es war möglicherweise dieses Porträt, das hier vorlag. Das feine, kleine Bild in dem gelblichen Ton könnte sehr gut von Goyen selbst sein. Der Käufer, der 7200 fr. für einen echten Terborch, von Carel de Moor garantirt, bezahlte, durfte sich in diesem Falle damit trösten, ein seltenes Porträt erworben zu haben.

Nr. 127. D. Teniers, »Der Operateur des Dorfes«. — Ein sehr zweifelhaftes Bild. Bezeichnet (ob echt?). 4900 fr.

Nr. 129. Velasquez, »Bildniss von P. Bustos de Lara«. Nicht Velasquez. Möglicherweise ein schwaches Bild von Mazo. 800 fr.

Nr. 130. H. Vernet, »Marine«. 400 fr.

Nr. 131. Watteau, »Die Wahrsagerin«. Dieses Bild scheint mir von derselben Hand zu sein wie »L'Escamoteur«, Salle Lacaze im Louvre Nr. 264, welches noch Watteau angerechnet wird, das aber von Edmond de Goncourt, an welchen P. Mantz sich anschliesst, einem Nachahmer von Watteau, Paul Mercier, zugeschrieben wird. Paul Mercier ist in Berlin 1689 (von französischen Eltern) geboren und Schüler von Pesne. Dieselbe Kälte und Trockenheit in der Nachahmung Watteau'scher Typen kennzeichnet auch dieses Bild. 2150 fr.

Es wurde auch eine Anzahl moderner Bilder von Bedeutung verkauft, darunter einige kleinere Gemälde von Corot und einige Porträts und Zeichnungen von Millet, die hoch bezahlt wurden. So Corot: »Die Engelsbrücke in Rom« 21000 fr.; »Das Dorf« 16500 fr.; »Das Wirthshaus« 15700 fr.; »Die Frau der Fischer« 13700 fr.; »La Rochelle« 12100 fr. Von Millet, dessen Pastelle und Zeichnungen noch höher bezahlt wurden: »Der Hirt mit seiner Heerde« 29600 fr.; »Der Tag neigt« 25000 fr.; »Der Weinbauer« 17600 fr. etc. Beinahe alle die bekannten Impressionisten waren repräsentirt. Es fanden sich Bilder von Rafaelli, Manet, Monet, Nittis, Pisarro, Sisley, Beraud, Boudin, Cazin und »last not least« Degas. Dieser letzte wurde am höchsten bezahlt. Seine »Balletprobe« 8400 fr. und »Die Stunde im Foyer« 8000 fr., beide ganz kleine Bilder. Danach Cazin mit 6300 fr. für »Der Teich« und 5900 fr. für »Theocrit«.

II. Galerie Sedelmeyer. Versteigerung der Sammlung Crabbe. 12. Juni 1890.

Diese vornehme Collection, die mit lauter grossen Namen prangte, war das »Evenement« der Saison und zeigte die höchsten Preise, die noch dieses Jahr bezahlt worden.

Nr. 32. François Boucher, »Pastorale«. Mit vollem Namen bezeichnet. Früher in der Sammlung D'Alcantara. 15000 fr.

Nr. 33. Jan van Goyen, »Winter in Holland«. Lebhafte, reiche Composition. J. van Goyen 1646 bezeichnet. Gravirt von G. Greux. Früher in der Galerie im Palais San Donato. 9000 fr.

Nr. 34. Greuze, »Junges Mädchen«. Ein Exemplar des schönen Kinderkopfes, das man in mehreren Sammlungen sieht, unter anderen in der Akademie-Galerie zu Wien. 17500 fr.

Nr. 35. Greuze, »Brustbild eines kleinen Mädchens«. Weniger ansprechend. 4250 fr.

Nr. 36. Guardi, »Die Bucentauer-Feier«. — Breit, decorativ und in einem kräftigen, goldigen Ton gemalt. Früher in der Sammlung Febvre. 16000 fr.

Nr. 37. Frans Hals, »Der Violinspieler«. — Das Bild stellt einen jungen Mann dar, der munter eine Geige streicht, während ein junges Mädchen ihm

lächelnd ein Glas Wein anbietet. Es ist breit und flott gemalt in einem Manier, die mehr an Dirck als an Frans Hals erinnert. Gelbe, rothe und weissliche Töne spielen unvermittelt in der Carnation, der gelbe Ton ist dominirend. Die Lippen sind stark roth. Die Farbenwirkung ist überaus originell und pikant. Wie schön steht die klare, blaue Tischdecke zu den herrschenden gelben, grünlichen und olivenfarbigen Tönen. Das Ganze ist klar, kühl und frisch. Im Auctionskatalog wird fehlerhaft angegeben, dass das Bild F H bezeichnet ist. Es ist JH bezeichnet. Ich glaube desshalb, dass dieses vorzügliche Bild, welches offenbar der Familie Hals angehört, Johannes Hals zugeschrieben werden muss, dessen Bilder seiner Zeit ebenso hoch geschätzt und bezahlt wurden, wie diejenigen des Vaters. Holz. H. 60 cm, B. 63 cm. 46 500 fr.

Nr. 38. Largillière, »Bossuet und der Grand-Dauphin von Frankreich«. Schöne Porträtgruppe von der Kunst des van Dyck beeinflusst. N. de Largillière 1685 bezeichnet. 20 000 fr.

Nr. 39. N. Maes, »Der Prinz von Oranien«. — Dieses Knabenporträt war eine späte Arbeit des Meisters und hatte ganz den Charakter seiner Spätzeit. Welcher Abstand von den kleinen »Rembrandt'schen« Porträts in der Sammlung Rothan! Obwohl die Identität des früheren und späteren Maes sich nicht gut bezweifeln lässt, da die Veränderung in seinem Stil schon von Houbraken bemerkt ist, so erwähne ich doch, dass seine Signatur auf den Bildern aus seiner Frühzeit von der Signatur aus seiner letzten Periode abweicht, jedenfalls auf allen den von mir beobachteten Bildern. Das N ist in diesen in dem M aufgenommen, so dass die Innenstriche sich mit einem Schwung rechts und links verlängern. So in dem vorliegenden Bild und so auch in einem Bild in der Dresdener Galerie aus seiner Spätzeit, das ich erwähne, weil man in dem dortigen Katalog die Signatur facsimilirt findet. Man vergleiche hiemit die bekannte Signatur aus seiner Frühzeit. 6000 fr.

Nr. 40. J. M. Nattier, »Porträt von Mademoiselle de Flesselles«. — Eins von den besten Bildern des Meisters. 75 000 fr. (Vente de Bernonville 45000 fr.)

Nr. 41. A. van Ostade, »Trinkende und rauchende Bauern«. — Echt, aber nicht besonders hervorragend. 5100 fr. (Vente de Narischkine 3300 fr.)

Nr. 42. Paulus Potter, »Die Schweine«. — Ein merkwürdiges Bild Potter's in einem warmen goldenen Ton, von seltener Kraft, von seinen übrigen Werken sehr abweichend. Nicht bloss die Schweine, von denen das eine, rund und satt, flach auf der Erde liegt, indem es sich von der Sonne auf den gespannten Bauch bescheinen lässt, sondern auch die Umgebung in all ihrer Verwitterung und Unordnung: die rothen Dachsteine, das alte Stroh, die verfaulten Bretter, alles ist mit leuchtender Kraft in der Färbung und mit sicher charakterisirender Hand gemalt. Es ist Paulus Potter f. 1647 bezeichnet. Bode erwähnt einen wenig bekannten Nachfolger von Potter und Rembrandt, der hauptsächlich Schweine malte: Adriaen Verdoel. Die Vereinigung von der Manier Potter's und Rembrandt's in diesem Bild leitet den Gedanken auf diesen Künstler hin, dem dieses vorzügliche Bild als Vorbild gedient haben kann. Sollte das ähnliche Bild im Louvre »Der Schweinestall«, das sicherlich mit

Unrecht an Isack van Ostade gegeben ist (Salle Lacaze Nr. 89), nicht von diesem Verdoel gemalt sein? Das Auctionsbild wurde für die Rechnung der belgischen Regierung gekauft. Holz. H. 56 cm; B. 51 cm. Aus den Sammlungen J. Danser-Nyman, Amsterdam (1797) und Baronin Roell, geb. Hodshon 1872. 32 200 fr.

Nr. 43. Rembrandt, »Bildniss eines Admirals«. — Dieses grosse und wirkungsvolle Porträt (man meinte früher, dass es Admiral Tromp darstellte) gehört der späteren Periode des Meisters und ist ausführlich bei Bode (Studien, S. 535) erwähnt. Die jetzt entdeckte, undeutliche, aber doch lesbare Signatur, Rembrandt 1655, bestätigt die Vermuthung Bode's, dass es ungefähr derselben Zeit angehört, als das Bildniss von einem »jungen Mann« im Louvre (von 1658). Es gehörte früher dem Marquis de Bausset und M. Allard. Leinwand. H. 1 m 14 cm; B. 87 cm. 106 500 fr.

Nr. 44. P. P. Rubens, »Die hl. Familie«. — Max Rooses erwähnt nicht dieses strahlende, lichte Bild unter den »hl. Familien« in seinem »L'œuvre de Rubens«. Sieht er es nicht als echt an, oder ist es ihm unbekannt? Es hat hauptsächlich im Kindesfleische etwas Süssliches, das sich öfters bei Diepenbeck als bei Rubens findet, die Typen aber gehören ganz dem letzteren. In seiner beherrschten Composition scheint es unmittelbar an ein italienisches Vorbild hinzuweisen. Doch muss man erinnern, dass die Darstellungen Rubens von der hl. Familie alle sehr stilvoll componirt sind. Sie entfernen sich wenig von der italienischen Tradition. Das Colorit mit dem milchartigen Ton in der weiblichen Carnation und dem Rosenschimmer in dem Kindesfleisch und ohne die bläulichen Schatten deutet nicht auf die erste Zeit nach der italienischen Reise, sondern auf eine spätere Periode. Ich nehme an, gegen 1620. Die Aehnlichkeit der hl. Jungfrau mit Helene Fourment muss uns nicht dazu verleiten, das Bild noch später zu setzen. Helene verwirklicht ein Ideal, das Rubens lange vorgeschwebt hatte. Früher bei De Villeroud, Röhn, Marquis de Gouvello. Leinwand. H. 1 m 41 cm; B. 1 m 36 cm. 112 000 fr.

Nr. 45. P. P. Rubens, »Bildniss eines Rectors der Universität in Löwen«.

Nr. 46. Rubens, »Bildniss einer Frau Van Parys«. — Diese beiden ausgezeichneten Porträts hatten ganz das Gepräge von dem Rubens'schen Geist, wogegen seine Hand sich nicht so deutlich darin kund gab. Die minutiös ausgeführte und sorgfältige Behandlungsweise weicht sehr von der gewöhnlichen breiten und flotten Rubens'schen Malweise mit den dünnflüssigen und leuchtenden Farben ab. Die schwachen Hände gehörten sicherlich nicht Rubens. Waren diese zwei Bildnisse vielleicht Jugendarbeiten von van Dyck? Diese Frage ist berechtigt, jetzt da die neuere Forschung van Dyck eine Reihe Bildnisse, die man bisher als Meisterwerke Rubens betrachtete, zuschreibt. Sie scheinen indessen von solchen Porträts in der Galerie zu Dresden und in der Liechtenstein'schen zu Wien abzuweichen.

Das weibliche Bildniss, das sich durch seine Noblesse auszeichnete, wurde mit 25 000 fr., das männliche mit 15 000 fr. bezahlt. Früher in den Sammlungen Huybrechts und J. Allard.

Nr. 47. Rubens, »Hygäa«. — Atelierbild, aber von der Hand des Meisters

übergangen. Früher in den Sammlungen Nieuwenhuys, D'Hane de Steenhuyse, J. Allard. 14 500 fr.

Nr. 48. Rubens, »Martyrium des hl. Levinus«. — Angeblich die Skizze zu dem grossen Bild Nr. 411 im Museum zu Brüssel (von ungefähr 1635). Trotz des grossen Talents, das auf dieses effectvolle Bild verschwendet war, fehlte doch etwas von der Gluth und dem Fluge, das sich in den echten Skizzen von Rubens findet, etwas von diesem Glanzvollen und Leuchtenden, das schon die Pracht des Vollführten ahnen lässt. Max Rooses erwähnt in seiner grossen Arbeit »L'œuvre de Rubens«, Bd. 2, S. 321, eine sogenannte Skizze zu dem Bilde in Brüssel, die auf einer Auction zu Gent 1777 verkauft wurde. Diese war doch kleiner als das Auctionsbild. Er erwähnt ferner, dass er noch eine andere falsche Skizze von grösseren Dimensionen gesehen hat. Wahrscheinlich war diese die vorliegende Arbeit. Holz. H. 83 cm; B. 58 cm. 27 500 fr.

Nr. 49. Rubens, »Die Löwenjagd«. — Diese kleinlich ausgeführte und trockene Arbeit in der Rubens'schen Manier gehört nur seiner Schule. Früher in der Sammlung Denon. 15 000 fr.

Nr. 50. Jacob v. Ruisdael, »Der Sturm«. — Man trifft in diesem Bild einen Effect, der sich oft in den Marinen von Ruisdael findet, nämlich den Kahn mit den rothbraunen Segeln, die einen rothen Reflex über die Wellen werfen. So in der prächtigen Marine im Museum zu Berlin. Mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet. Früher in der Sammlung Simonet. 13 000 fr.

Nr. 51. D. Teniers d. j., »Kücheninterieur«. — Nicht besonders hervorragend. Bezeichnet: D. Teniers f., 1644. Früher in der Sammlung Kann und Narischkine. 7000 fr.

Nr. 52. G. Terborch, »Bildniss einer älteren Dame«. — Das Modell ist nicht vortheilhaft. Es ist eine ältere, ziemlich hässliche, holländische Dame. Die noble Auffassung des Künstlers, der feine graue Ton, in welchem das Bild gemalt ist, macht es aber zu einem sehr fesselnden Werk. Mit dem Monogramm des Meisters bezeichnet. 10 100 fr. (Vente Narischkine 5700 fr.)

Nr. 53. L. Tocque, »Porträt einer jungen Dame«. 12 800 fr.

Die modernen Bilder waren auserlesene Exemplare von den meist angesehenen Künstlern. Es wird ein Interesse haben, diese »Fin de Siècle«-Preise für moderne Bilder, auch zum Zwecke der Vergleichung kennen zu lernen.

Nr. 1. Corot, »Der Morgen«. (Weltausstellung 1889.) 63 000 fr.

Nr. 2. Corot, »Der Abend«. (Weltausstellung 1889.) 60 000 fr.

Nr. 3. Alex. Decamps, »Die Bettler«. 9800 fr.

Nr. 4. Eug. Delacroix, »Die Tigerjagd«. (Weltausstellung 1889.) 76 000 fr.

Nr. 5. N. Diaz, »Die Jagdhunde«. (Weltausstellung 1889.) 27 500 fr.

Nr. 6. Jules Dupré, »Der Wald«. 24 000 fr.

Nr. 7. Eug. Fromentin, »Arabische Reiter machen Halt«. — Hervorragend. 42 000 fr.

Nr. 8. Louis Gallait, »Johanne, die Wahnsinnige«. 3050 fr.

Nr. 9. Gericault, »Die Artillerie greift an«. 12 500 fr.

Nr. 10. H. Leys, »Eine Runde«. 8500 fr.

Nr. 11. J. Madou, »Wirthshausinterieur«. 7800 fr.

Nr. 12. Meissonier, »Der Guide«. — Dieses bedeutende Bild des hochbezahlten Meisters war auf der Weltausstellung 1889 und ist wohl kaum der Aufmerksamkeit irgend eines Besuchers entgangen. Es stellt eine Episode von dem Krieg 1797 dar, und ob es auch hart gemalt ist und an Harmonie fehlend, so ist es doch hervorragend durch seine durchgeführte und eindringliche Charakteristik. Es zeichnet sich durch seine ungewöhnlich grossen Figuren aus. Diese haben im Vordergrunde 46 cm Höhe. Es ist 1883 gemalt. 177 000 fr.

Nr. 13. Meissonier, »Der Liebesbrief«. 43 500 fr.

Nr. 14. Meissonier, »Molière lesend«. 35 000 fr.

Nr. 15. J. F. Millet, »Eine Bauernfamilie«. 20 500 fr.

Nr. 16. G. Ricard, »Brustbild einer jungen Frau«. 3600 fr.

Nr. 17. Th. Rousseau, »Landschaft«. — Gutes Bild, einen prächtigen Sonnenuntergang mit grosser Wahrheit und doch originell und effectvoll darstellend. 30 500 fr.

Nr. 18. Th. Rousseau, »Die Eichen«. (Weltausstellung 1889.) 34 000 fr.

Nr. 19. Th. Rousseau, »Die Felder bei Barbizon«. 13 600 fr.

Nr. 20. Alfred Stevens, »Ophelia«. 22 100 fr.

Nr. 21. Alfred Stevens, »Fedora«. 13 000 fr.

Nr. 22. Alfred Stevens, »Die japanische Maske«. 20 000 fr.

Nr. 23. Alfred Stevens, »Die Heimkehr«. 9600 fr.

Nr. 24. Joseph Stevens, »Der Hund mit dem Spiegel«. 10 500 fr.

Nr. 25. C. Troyon, »Der Förster mit seinem Hund«. 40 000 fr.

Nr. 26. C. Troyon, »Abreise zum Markt«. 65 000 fr.

Nr. 27. C. Troyon, »Die weisse Kuh«. — Eins von den Hauptwerken des Künstlers, vielleicht sein bestes Bild. 85 000 fr.

Nr. 28. Florent Willems, »Der Botschafter«. 6800 fr.

Nr. 29. Meissonier, »Am Ufer des Zuidersees«. Aquarell. 9000 fr.

Nr. 30. Meissonier, »Junger Florentiner vom 15. Jahrhundert«. Aquarell. 3550 fr.

Nr. 31. Meissonier, »Die Briefträgerin«. Aquarell. 3550 fr.

Emil Jacobsen.

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Der byzantinische Zellenschmelz. Von **Johannes Schulz**. Als Manuscript gedruckt. Mit 22 Tafeln. Frankfurt a. M. 1890. gr. 8°. Gedruckt in 300 Exemplaren. Nicht im Handel.

Seit den Untersuchungen von Labarte und Darcel hat Niemand die schwierige Frage der Geschichte des byzantinschen Emails aufgenommen. Es war bekannt, dass der Kaplan Schulz in Aachen auf Anregung und unter dem Eindruck der wiederholt daselbst ausgestellten Sammlung byzantinischer Emaillen des kaiserl. russischen Staatsraths v. Swenigorodskoï, eingehende Untersuchungen über diesen Kunstzweig anstellte und man durfte dem Erscheinen des in Aussicht gestellten grossen Prachtwerkes über die Sammlung mit Spannung entgegensehen. Schulz hat dieses lange vorbereitete Werk seines Lebens nicht zum Abschluss bringen können: am 18. August 1889 schied er, fast 48 Jahre alt, aus diesem Leben. An ihm ging ein Forscher heim, der nicht nur die eingehendsten Kenntnisse auf dem Gebiete alter kirchlicher Kunst, für deren Wiederbelebung im alten Geiste er unausgesetzt thätig war, besass, sondern der beste Kenner der Emaillirkunst der Byzantiner, der je gelebt hat.

Um so dankbarer müssen wir es hinnehmen, dass ein grosser Theil des Textes zu dem oben erwähnten grossen Werk bei seinem Tod vollendet vorlag, und zwar die wichtigsten Partien: es fehlen nur die Beschreibungen der auf den letzten 13 Tafeln publicirten Objecte. So sehr das zu bedauern ist, so sind uns doch in den ersten Capiteln alle Resultate der Schulz'schen Forschungen erhalten und diese sind von grösster Bedeutung.

Die Objecte, an denen Schulz seine Studien machte, waren in erster Linie die byzantinischen Emaillen der Sammlung des kaiserl. russischen Staatsraths A. v. Swenigorodskoï. Derselbe hat ein langes Leben daran gesetzt, mit unerhörter Ausdauer, unter den grössten Opfern an Geld und Gut, alles an byzantinischen Emaillen zu erwerben, dessen er habhaft werden konnte. Diese als Privatsammlung ganz einzig dastehende Collection war gelegentlich wiederholter Anwesenheit des Besitzers in Aachen ausgestellt und bot hier dem Verstorbenen Gelegenheit zu eingehenden Studien und praktischen Versuchen. Studienreisen, welche Schulz mit Unterstützung des Besitzers nach

den Orten unternahm, an denen sich noch byzantinische Emails befanden, die Benützung der kostbaren und schwer zugänglichen russischen Publicationen führten Schulz ein Material zu, wie es kein Gelehrter vor ihm zur Verfügung gehabt hat. So durfte er denn getrost an die von dem Besitzer mit fürstlicher Freigebigkeit unternommene Publication wohl vorbereitet herangehen.

Um sich über die Technik genau zu informiren, erlernte Schulz das Emailliren und stellte das Email im Sinne der Byzantiner dar. Er fand dabei die Lehren des Theophilus als vollständig richtig und zweckmässig, wenn auch manche der alten Emailleure sich gelegentlich kleine Abweichungen erlaubt haben. Von grossem Werthe für die Praxis sind hier die Resultate, die Schulz über die Veränderung der Farben, durch grössere oder geringere Hitze, die durch gleichzeitiges Aufschmelzen mehrerer bei verschiedenen Hitzegraden in Fluss kommenden Farben u. a. m. gewonnen hat. Zunächst stellt Schulz fest, dass die Byzantiner nur auf Gold emaillirten; er weist nach, dass alle Stücke, die man bisher als auf Kupfer oder Silber emaillirt ansah, entweder doch auf Gold mit starkem Zusatz von Silber emaillirt oder nicht byzantinisch sind. Auf die im Budapester Museum befindliche Fälschung aus Silber geht er gar nicht ein. Sodann widerlegt er überzeugend die Annahme, dass die Herstellung der Emaillen ein Monopol gewesen sei.

Zur Geschichte der Emailfabrication des Alterthums nimmt der Verfasser an, dass dieselbe mit dem Ende der weströmischen Kaiser und der römischen Cultur zu Grunde gegangen sei. Im Osten dagegen beginnt im 6. Jahrhundert zur Zeit Justinians die Kunst des Emaillirens neue Schösslinge anzusetzen. Aus den z. Th. sehr unklaren, z. Th. ganz thörichten Nachrichten der byzantinischen Schriftsteller über die Herstellung des Emails hat Schulz mit besonnenem Urtheil festgestellt, wo es sich um Email handelt und es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Byzantiner das Email mit χόμευσις (χείμευσις) bezeichneten. Vom 6. Jahrhundert an wächst der Gebrauch des Email namentlich für den kaiserlichen Hof schnell, mit den ihnen gestellten Aufgaben erstarkte das Können der Emailleure, selbst vor grossen Aufgaben schrecken sie nicht zurück und etwa um die Mitte des 9. Jahrhunderts erreicht die Kunst ihre Höhe, auf der sie bis etwa zum Jahre 1000 bleibt. Den Anlass zu diesem plötzlichen Aufblühen sieht Schulz in dem 842 wiederhergestellten Bilderdienst. Die dadurch gesteigerte religiöse Begeisterung kam auch den Emailleuren wie überhaupt der Kunst zu Gute, die nun auch an die Darstellung der göttlichen Personen und der Heiligen, des Kaisers und seiner Beamten, mit einem Wort an Figurenvorwürfe sich heranwagten. Die Blüthe hielt an bis etwa zum Jahre 1000, wo mit dem Sinken des Reiches auch der allmähliche Verfall der Künste eintritt.

Betreffs Herkunft des Zellen-Emails kommt der Verfasser zu dem Resultat, die Kunst sei ganz selbständig in Byzanz entstanden. Es ist nicht zu leugnen, dass die Kunst des Zellenschmelzes ziemlich plötzlich auftritt. Man hat sich mit der Annahme beholfen, dass die Kaiser Emâilleure aus Asien hätten kommen lassen, die diese Kunst mitgebracht hätten. Abgesehen davon, dass wir von diesen alten Künsten in Asien nichts Sicheres wissen — wahr-

scheinlich ist allerdings, dass sie in Asien geübt worden —, so sind für diese Heranziehung nicht die geringsten Beweise zu erbringen. Auf die Kunst, mit Kupferzellen zu arbeiten, in der sogen. Verroterie-Technik zu arbeiten, weist auch Schulz hin; vor allem werden es ökonomische Gründe gewesen sein, insofern das kostbare Gold eine sparsamere Verwendung von selbst zur Pflicht machte. Das wird man überall gethan haben, wo Goldemail hergestellt wurde; wie uns die ägyptischen Funde beweisen. Es ist daher doch wohl anzunehmen, dass da irgend welche Traditionen vorhanden waren. In der neuen Hauptstadt der Welt vegetirten doch sicher die Künste auch in der Zeit politischen Verfalls weiter fort und es brauchte eben nur eines Anstosses, um sie zu einer Blüthe zu entfalten. So erklärt sich auch ohne Zweifel das Emporkommen des Grubenschmelzes am Niederrhein, das keinesfalls bloss aus byzantinischen Einflüssen — es mögen derartige Arbeiten, wie in Trier, mitgewirkt haben —, sondern aus der alten römischen und barbarischen Technik entstanden ist.

In einem besondern Capitel gibt der Verfasser dann einen Ueberblick über den heutigen Bestand des Zellenschmelzes, wobei nur zu bedauern ist, dass nicht auch über die etwaige Publication der betreffenden Stücke, soweit solche vorhanden, Angaben gemacht sind. Uebersehen hat der Verfasser eine kleine runde Platte — ca. 5 cm Durchmesser — aus dem Besitz des Prinzen Carl von Preussen, zur Zeit im Kunstgewerbemuseum zu Berlin ausgestellt, mit Darstellung eines Heiligen in halber Figur, in bunten Farben auf Goldgrund. Ferner besitzt Freiherr Albert v. Oppenheim in seiner ausgewählten Collection kirchlicher Kunstwerke einen kleinen Reliquienkasten mit Schiebedeckel, dessen innere Eintheilung zeigt, dass darin ehemals ein Stück vom hl. Kreuz aufbewahrt wurde. Der Kasten ist 10 cm lang, 7,5 cm breit und 2 cm hoch. Die Darstellungen erscheinen sämmtlich auf durchsichtigem smaragdgrünem Email von prachtvoller Wirkung. Zur Verwendung bei den Figuren und Gewandungen sind folgende Farben gekommen: ein schmutziges Weiss (an Stelle des prächtigen Fleischtones der früheren Zeit); schwarz für Augen, Haar, Bärte; hellblau opak, gelb opak, tiefblau und kirschroth translucid für Gewänder, Heiligenscheine etc. Der Deckel zeigt im rechteckigen Mittelfelde die Kreuzigung mit den Figuren der Maria und Johannes; ohne Sonne und Mond mit Beischriften. Das Mittelfeld ist eingeschlossen von vier Platten, welche die Brustbilder der Evangelisten und anderer Heiligen nebst Beischriften zeigen, oben und unten je drei, an den Seiten je vier, sämmtlich ohne Heiligenscheine. Die Kastenwände sind mit kleinen rechteckigen Platten belegt, deren jede je einen Heiligen mit Beischrift zeigt, um das Haupt den Heiligenschein, die Linke vor der Brust erhoben. Die mittlere Platte der vorderen Seite ist später, um ein Schloss anzubringen, entfernt. Die Unterseite des Kastens zeigt eingravirt ein griechisches, nicht byzantinisches Kreuz und vier beschlagartige Eckstücke. Im Innern des Deckels finden sich vier Darstellungen in Niello mit erklärenden Beischriften: die Verkündigung, die Geburt, die Kreuzigung und die Höllenfahrt (?). Da eine Publication des Stückes mit Abbildungen in der »Zeitschrift für christl. Kunst« vorbereitet wird,

beschränke ich mich auf diese kurzen Angaben. Hier interessirt uns ohnehin nur das Email, welches nach Schulz in das 9. Jahrhundert zu setzen wäre.

Den Schluss sollte dann die eingehende Beschreibung der Sammlung Swenigorodskoï bilden, die nur bis zu Nr. 9 fertig geworden ist. Dagegen bietet das Buch auf 22 Tafeln den ganzen Bestand dieser ganz einzigen Collection, die, wie verlautet, inzwischen in den Besitz der Eremitage übergegangen ist. Im Wesentlichen sind es Figuren der göttlichen Personen, der Evangelisten, Apostel und Heiligen der orientalischen Kirche; dann eine Anzahl Fragmente von Figuren, Heiligenscheinen und Aehnliches, endlich eine Gruppe von Ohrgehängen und Halsschmuck. Letztere sind desshalb besonders interessant, weil Schmuckstücke aus byzantinischer Zeit kaum bekannt sein dürften: es sind wohl die einzig erhaltenen Reste dieses Zweiges der Goldschmiedekunst. *A. Pabst.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Les Correspondants de Michel-Ange. I. Sebastiano del Piombo. Texte italien publié pour la première fois par le Commandeur Gaetano Milanesi, Surintendant des Archives de Florence. Avec Traduction française par le Docteur **A. Le Pileur.** Paris, Librairie de l'Art. 1890. 4°, S. XII u. 120.

Schon im Herbste 1875 hatte Milanesi die Arbeiten für eine Ausgabe der Briefe an Michelangelo im Wesentlichen abgeschlossen (vgl. Repertorium f. K. W. I. S. 305); es handelte sich nur darum, einen Verleger zu finden. Das ist nicht leicht für ein Werk, das nur an den kleinen Kreis von Forschern und ernsten Kunstfreunden, nicht an das grosse Publicum sich wendet. Und besonders nicht leicht in Italien, dem Lande sehr selbstloser Gelehrter und sehr unbeholfener und wenig selbstloser Verleger. Und so vergingen darüber — man sollte es kaum meinen — 16 Jahre, bis eine der reichsten und wichtigsten Quellen für Kunst- und Culturgeschichte des 16. Jahrhunderts in Italien der Forschung zugänglich gemacht werden konnte. Die von E. Müntz geleitete Bibliothèque Internationale de l'Art, welche uns schon die Hymans-sche Ausgabe von Manders und den ersten Band von Kondakoff's Geschichte der Byzantinischen Malerei brachte (ich rede gerade von diesen Bänden der Bibliothèque, weil ihre Ausgabe den Forschern zu grösstem Nutzen gereicht, von einem Privatverleger aber auch den grössten Wagemuth heischt), hat man auch mit der Publication der Briefe des Correspondenten Michelangelo's begonnen. Eine rasche Fortsetzung wird sicher nicht fehlen, wenn dieser grosse, der kunstgeschichtlichen Forschung geleistete Dienst bei den Vertretern des Fachs und bei den ernsten Kunstfreunden gebührendes Verständniss findet. Wenn Akademien für die Veröffentlichung auch der wichtigsten kunstgeschichtlichen Quellen keine Mittel zur Verfügung haben, so verpflichtet uns private Initiative zu um so entschiedenerem Entgegenkommen — aus eigenem Interesse.

Der vorliegende erste Theil der Briefe der Correspondenten Michelangelo's bringt die Briefe des Sebastiano del Piombo, des leidenschaftlichsten Parteigängers Michelangelo's, des Rufers im Streit zwischen den Anhängern Michelangelo's und Raphael's. Eine Einleitung von E. M. (doch wohl Eugène

Müntz) orientirt in knappen Zügen über den wesentlichen Inhalt der Briefe, dann folgen diese im Originaltext und in gegenüberstehender französischer Uebersetzung. Die Anmerkungen sind leider! etwas spärlich; über einzelne, in den Briefen zur Erwähnung kommende Namen und Werke wünschte man kurze Nachweise, um langwierigen und dabei manchmal fruchtlosen Durchsuchens der einschlägigen Litteratur überhoben zu sein. Der sachliche Inhalt der Briefe, soweit er Michelangelo betrifft, ist zwar nicht unbekannt, da Gotti für seine Biographie Michelangelo's die von Milanesi schon damals gesichteten Correspodenzen benutzen durfte, aber so viele Einzelheiten, die für die Charakteristik Michelangelo's und Sebastiano's, aber auch der Cultur jener Zeit von hervorragender Bedeutung sind, werden hier mitgetheilt, dass dies vollauf genügt, schon in rein materieller Beziehung der Publication eine hervorragende Bedeutung zu geben. Die erste Serie der Briefe — aus dem Jahre 1520 — führt unmittelbar in die Kämpfe zwischen den Anhängern Raphael's und Michelangelo's, vor Allem nach Raphael's Tod, wo es sich darum handelte, die Erbschaft der päpstlichen Gunst den Schülern Raphael's zu entreissen. Der Constantinssaal soll für Michelangelo und seine Anhänger gewonnen werden, das ist das Ziel der Bestrebungen Sebastiano's, trotzdem der Papst gesagt hatte, die Schüler Raphael's besässen die Zeichnungen der vier Gemälde, die hier ausgeführt werden sollten (die jetzt vorhandenen Gemälde beweisen, dass das Programm Raphael's erheblich verändert wurde): Et con mezo vostro far le vendete vostre et mie a un trato et dare ad intendere a le persone maligne che'l c'è altri semidei che Rafael da Urbino con e soi garzoni« heisst es in dem Briefe vom 7. September 1520. Und in einem Briefe vom Tage vorher — Michelangelo möge sich regen, es gäbe keine ehrenvollere Unternehmung, als die Ausmalung des Constantinssaales — »qui ve vendichate de tutte le inzurie v'è state facte, et farete tacere le cichale che non cridarano piu.« Des Pietro Urbano Verhältniss zu dem Christus der Minerva haben schon die Auszüge Gotti's dargelegt, durch die vollständigen Briefe aber wird der Einblick in die Sachlage noch klarer; Pietro Urbano wird in der allerdings nicht liebenswürdigen Schilderung Sebastiano's zu einer greifbaren Persönlichkeit; warnend schreibt Sebastiano auch dem Michelangelo, dass die öffentliche Meinung nicht ihn, sondern den Pietro Urbano als Urheber des Werkes bezeichne: »Advertite che bisogna che la paia di mano vostra, aciò ch'e poltroni et cichaloni crepino.« Aus dem Jahre 1521 ist nur ein Brief vorhanden (6. September), der sich auch noch mit dem Christus in der Minerva beschäftigt; dann folgt eine Lücke bis 1525, aus welchem Jahre zwei Briefe vorhanden sind — vom 22. und 27. April — aus welchen die Thatsache hervorgeht, dass die Geisselung in Viterbo, die als »alte Copie« des Bildes in S. Pietro in Montorio angesehen wurde (z. B. Burckhardt's Cicerone 5. A. 766), von Sebastiano für den Curialen Giovanni da Viterbo gemalt worden ist; der Besteller will, dass Michelangelo den von Sebastiano geforderten Preis begutachte. Es folgt dann wieder eine Lücke in der Correspondenz bis 1531. Dazwischen fällt die Katastrophe Roms. Die furchtbaren Schrecken jener Zeit, die Umwandlung, welche durch sie Individuen und Gesellschaft erfuhren,

sprechen vernehmlicher in einigen Sätzen des Briefes vom 24. Februar 1531 als in der langathmigsten Geschichtserzählung: »Hora, Compar mio, che siamo passati per aqua et per fuoco et che havemo provato chosse che mai se lo pensasemo, rengratiamo Dio di ogni cossa et questa pocca vita che ne resta, consumamola almanco in quella quiete che si po; che in vero è da far pochissimo conto de le acione de la fortuna, tanto è trista e dolorosa. Io mi son ridutto a tanto, che potria ruinare l'universo, che non me ne curo et me la rido de ogni cossa.«

Das Jahr 1531 ist mit zehn, 1539 mit neun, 1533 mit fünf Briefen vertreten; mit dem Briefe vom 23. August 1533 bricht die Correspondenz ab. Unterdessen war Michelangelo in der Angelegenheit des Grabmals Julius II. in Rom gewesen (April 1532). Der wesentliche Inhalt der Briefe aus den Jahren 1531, 1532 und 1533 betrifft die Grabmalangelegenheit, und man muss sagen, Sebastiano lässt es weder an Energie noch an Schlauheit fehlen, das Interesse seines Gevatters zu wahren (Michelangelo hatte wirklich die Gevatterschaft für den einen Sohn Sebastiano's, Luciano, angenommen, Brief vom 29. December 1520). Die Hauptpunkte der Unterhandlungen sind seit den von Gotti gegebenen Auszügen bekannt. Aber wie viel kommt ausserdem von diesen Briefen der Biographie Sebastiano's und der Kenntniss des persönlichen Charakters Michelangelo's zu Gute! Man weiss es, dass dann, als Michelangelo dauernd sich in Rom niedergelassen hatte (seit September 1534), die Freundschaft zwischen Michelangelo und Sebastiano bald ein plötzliches Ende fand. Die materiellen Gründe sind unbekannt, die misstrauische und dabei meistens heftig aufbrausende Art Michelangelo's werden dabei nicht ohne Schuld sein. »Vorrei — schreibt einmal Sebastiano an Michelangelo — ve conoscesti e non degnasti cussi a ogni minima cossa et che ve arecordasti che le aquile non degna di mosce . . .« Wie sich Sebastiano in den Briefen offenbart, war er keine harmonisch oder gar fein gestimmte Menschennatur, auch seine Parteigängerschaft für Michelangelo hat in dem rücksichtslosen Zuschlagen — selbst noch auf den Schatten Raphael's — etwas vom Landsknecht an sich, aber soweit man die Freundschaft in den Briefen verfolgen kann, hat er in der Treue gegen Michelangelo nie geschwankt. Einzelheiten hebe ich nicht hervor, man möge sie in dem Buche selbst suchen, die Ausbeute wird nicht gering sein, so z. B. die Correspondenz über die Geburt Mariens (Chigi Capelle in S. M. del Populo) u. s. w. Zur Anmerkung auf S. 50 bemerke ich, dass H. Grimm dem dort angezogenen Brief längst die richtige Datirung — November 1531 — gegeben hat. *H. J.*

Architektur.

Dr. Joseph Neuwirth, Privatdocent der Kunstgeschichte an der deutschen Universität in Prag: Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Prag, Calve, 1891, 146. S.

Als in dieser Zeitschrift B. XIII, S. 320 ffg. »die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372—1378« einer Besprechung

unterzogen wurden, bot sich mehr als einmal Gelegenheit, darauf hinzuweisen, welch' eine grosse Anzahl wichtiger Nachrichten über die Kunstentwicklung des 14. Jahrhunderts in diesem allerdings nur acht Jahre umfassenden Quellenwerke enthalten sind, da nicht nur die Zahlungen einfach verzeichnet erscheinen, sondern auch oft solche Notizen eingetragen wurden, welche scharfe Streiflichter über das Getriebe in der Bauhütte, die Stellung des Baumeisters u. s. w. werfen, die Neuwirth mit kundiger Hand zusammenfasste. Durch dieselben wurde das Bild der Thätigkeit Peter Parler's und seines Antheiles an dem Dombaue, über dessen Einzelheiten bis dahin eigentlich noch recht wenig bekannt war, vervollständigt. Die fleissigen Forschungen Neuwirth's in den Archiven Prags, die von ihm behufs Sammlung von Materialien für eine »Geschichte der Kunst in Böhmen von dem Aussterben der Přemysliden bis zum Tode K. Wenzels IV.« angestellt wurden, waren von dankenswerthem Erfolge gekrönt, da zunächst über Peter Parler und dessen Sohn Johann, den dritten Dombaumeister Prags, mehrere neue Urkunden aufgefunden wurden, welche, wiewohl sie sich meist nur auf die Privat- und Familienverhältnisse beziehen, doch eine solche Fülle von Beiträgen zur Kenntniss über deren sociale Stellung enthalten, wie sie keine Künstlerfamilie des Mittelalters aufweisen kann. Durch das neu aufgefundene Material haben aber die beiden Abhandlungen von Grueber [1]) und Chytil [2]) über Peter Parler an Werth verloren, da sie schon desswegen nicht mehr vollständig dem gegenwärtigen Stande der Forschung entsprechen. Gegen Grueber hat man von allen Seiten mit Recht den Vorwurf erhoben, dass ihm ein gründliches Verständniss für die Quellen abgehe. Chytil giebt ein unserer Ansicht nach leider etwas zu knappes Bild der Bedeutung Peter Parler's und seiner Familie und erörtert schliesslich auch die Frage über die anderen Meister von Gmünd, ohne in Bezug auf diese eine endgiltige Lösung zu bieten; überdies ist die in böhmischer Sprache geschriebene Studie einer grossen Gruppe von Kunstforschern, denen die Kenntniss des slavischen Idioms abgeht, unzugänglich. Neuwirth hat somit eine schwer empfundene Lücke auf dem Gebiete der kunstgeschichtlichen Forschung ausgefüllt, wenn er sich in der vorliegenden Arbeit der dankenswerthen Mühe unterzog, dem genialen Baumeister der Zeit Karls IV. eine Monographie zu widmen, in welcher die neuesten archivalischen Forschungen zur Verwendung kommen, in welcher auch gleichzeitig vom technischen und ästhetischen Standpunkte eine würdige Besprechung der Richtung, der Werke und der Bedeutung dieses Künstlers für Böhmen unternommen wird. Gleichzeitig hat er durch diese anziehende Schrift sich auch eine gründliche Vorarbeit für die Kunst in der luxemburgischen Epoche geschaffen, wenigstens in Rücksicht auf Architektur und Plastik. — Im Anhange S. 114—142 werden die neu aufgefundenen Urkunden veröffentlicht, zum Theile auch jene vollinhaltlich wiedergegeben, welche bei Tomek, Základy starého místopisu Prazškéko, nur im Auszuge oder gekürzt mitgetheilt werden.

---

[1]) Grueber, Peter von Gmünd, genannt Parler, Dombaumeister in Prag, 1333—1401. Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgesch., I. Jahrg. 1878.

[2]) Chytil, Peter Parler a mistři gmündští. Prag 1886, S. 41.

Ein näheres Eingehen auf die bei Neuwirth S. 113 entworfene Stammtafel scheint nicht nothwendig. Der Vergleich derselben mit dem, was Chytil S. 7 ffg. über den Familienkreis des Künstlers berichtet, zeigt eine bedeutende Erweiterung durch einige bisher selbst dem Namen nach unbekannte Mitglieder, während bei anderen der Verwandtschaftsgrad genauer bestimmt wird, als dies bisher möglich war. Eine gründliche Erörterung erheischte die Frage über den Familiennamen und die Heimath des Künstlers, die Neuwirth nach einer streng sachlichen und kritischen Untersuchung dahin entscheidet, dass die Ansicht, er habe Arler geheissen und stamme aus Polen, auf Grund der mangelhaft überlieferten Inschrift über der Büste Peter Parler's auf der Triforiumsgalerie des Prager Domes entstanden sei, und dass, wie auch schon früher von Woltmann u. a. behauptet wurde, sein Namen Parler gewesen sei und er aus Cöln stamme. Dass er wirklich Parler geheissen, zeigt eine übersichtliche Zusammenstellung seines Namens aus den verschiedenartigen Eintragungen (vergl. S. 116), während auf Cöln als seine Vaterstadt die richtige Conjectur aus (c)olonia und die vielen Beziehungen hinweisen, welche er zeitlebens mit dieser Stadt unterhalten hat. Wir haben es also mit einem aus Cöln am Rhein stammenden Künstler zu thun, der vor seiner Berufung nach Prag mit seinem Vater an dem Bau der Heiligenkreuzkirche zu Gmünd in Schwaben beschäftigt war. In dem ersten Abschnitte S. 1—33 folgt die Darlegung der Lebens- und Familienverhältnisse des Meisters, bei denen stets an der Hand der urkundlichen Ueberlieferung bis in die feinsten Einzelheiten eingegangen wird. Eine Reihe neuer Gesichtspunkte eröffnet sich daselbst, namentlich in Bezug auf seine sociale Stellung und sein Ansehen unter der Bürgerschaft der Prager Städte. Manche Ansicht muss fallen, die man bisher als ganz zuverlässig gehalten hat, so kam er z. B. erst 1353 nach Prag, wo ihm, wie schon in den Wochenrechnungen S. 409 ff. gezeigt wurde, in Folge eines leider verloren gegangenen Vertrages, der jedoch in einzelnen Punkten wiederhergestellt werden kann, die Leitung des Dombaues übertragen wurde. Es entfällt seine Reise nach Cöln im Jahre 1373, da er dieses Jahr hindurch fortwährend in Prag nachweisbar ist. Nur zweimal war er verheirathet, denn seine erste Gemahlin Gertrud ist mit der in einer anderen Urkunde genannten Ludmila identisch. Sehen wir von seinen Brüdern Michael und Heinrich, welcher von Markgraf Jodok für eine Zeit nach Mähren berufen wurde, ab (S. 46 ff.), so ist entschieden nach dem Vater das bedeutendste Mitglied der Familie sein Sohn Johann, der nach dem 1396 oder 1397 erfolgten Tode Peter Parler's Dombaumeister in Prag wurde. Die letzte Nachricht über die Parler-Familie in Prag fällt in das Jahr 1417.

Ein wesentlicher Vorzug dieser Arbeit ist darin zu suchen, dass Neuwirth die Aufstellung von Hypothesen sorgfältig meidet und im biographischen Theile wie auch in der künstlerischen Würdigung nur solche Betrachtungen anstellt, welche sich auf sicher beglaubigte Aussagen stützen. Ruhig und mit Würde werden kühne und grundlose Ansichten zurückgewiesen, deren Aufstellung ohne alle Berechtigung erfolgte, z. B. S. 9 ff. die Versuche, Peter Parler's polnische Abkunft zu retten. Mit Recht wird auf die anderen Meister aus Gmünd und

auf die Junker aus Prag, die sich an dem Thurmbau des Strassburger Münsters betheiligten, nicht eingegangen, weil diese Fragen auf Grund der gegenwärtig bekannten Quellen mit der Parler-Familie in keine Verbindung gebracht werden können.

Wir bewundern vor Allem die Vielseitigkeit der grossartig angelegten Künstlernatur Peter Parlers, dessen Ideenkreise Böhmen die herrlichsten Schöpfungen der gothischen Baukunst verdankt, der auch in gleich meisterhafter Weise den Meissel führte und durch den realistischen Hauch, mit dem er den Stein zu beleben verstand, weit dem Geiste seiner Zeit voraneilte. Die meisten seiner Werke haben sich erhalten und sind die beredten Zeugen seiner Genialität, deren Sprache Neuwirth mit innigem Verständniss erfasste und würdigte (S. 58—113).

Peter Parler leitete den Chorbau des Prager Domes, der 1385 vollendet wurde, worauf man die Chorstühle in Angriff nahm. Unter seiner Leitung wurde 1392 der Grundstein zum Ausbau des Domes gelegt und mit dem Querhaus begonnen. In der Zeit bis 1385 vollendet er den Chor der Allerheiligenkirche auf dem Hradschin; seit 1357 ist er mit dem Bau der Moldaubrücke betraut. Er errichtet von Grund aus den Chor der Bartholomäuskirche in Kolin, zu dem am 20. Januar 1360 der Grundstein gelegt wurde (S. 73 ff.), der aber 1385 noch nicht ausgebaut war, wodurch es fraglich wird, ob der Meister selbst denselben vollendete (S. 73—78). In der Reihe dieser Bauwerke, welche durch Inschriften und Urkunden als Arbeiten Peter Parler's beglaubigt sind, gehört nicht die Burg Karlstein, zu deren innerer Ausschmückung er vielleicht (?) herbeigezogen wurde (S. 61). Nur die Karlsbrücke schreibt man gewöhnlich Peter Parler zu, den Altstädter Brückenthurm versetzt man mit Rücksicht auf die Behandlung des gothischen Beiwerkes in eine jüngere Zeit, doch auch dieser natürliche Abschluss der Brücke gehört seiner Idee an, wie aus einer Notiz über den Brand von 1431 ersichtlich ist, und erst später wurde der Oberbau in einer der ursprünglichen Anlage fremden Art durchgeführt (S. 64—73). Rein technische Gründe, wie insbesondere das die Bauten Parler's charakterisirende Einstellen eines Pfeilers der Choranlage in die Mittellinie des Schiffes, dann namentlich die feine Behandlung der decorativen Ausstattung sprechen dafür, dass die folgenden Bauwerke von ihm selbst herrühren oder wenigstens unter seinem Einflusse entstanden: die Kirche des Augustinerchorherrenstiftes Karlshof auf der Neustadt, die Barbarakirche in Kuttenberg, die Teynkirche in der Altstadt und die kleine, aber im Netzwerk reizend gehaltene Klosterkirche der heiligen Maria im Grünen (Slup). Beim Karlshofe erregt unser Staunen die kühne Kuppel des Oktogons, ein Anklang an die Aachener Grabeskirche Karls des Grossen, deren Formen der Künstler der Gothik sinnig angepasst hat (S. 80—86). Ein grosses Verdienst hat sich Neuwirth erworben, indem er auf Grund der Urkunde vom 27. Juli 1388, die auf Seite 88 abgedruckt ist, den Nachweis liefert, dass die Barbarakirche in Kuttenberg von der dortigen Frohnleichnamsbruderschaft gegründet wurde, und dass vor diesem Tage der Bau nicht in Angriff genommen sein konnte, wodurch die von Braniš vertretene Ansicht, dass die Gründung derselben sogar noch vor 1350 erfolgte

und die daran geknüpften Folgerungen allen Werth verlieren (S. 87 ff. Vrgl. Zach-Braniš, Chrám sv. Barbory v Hoře Kutné S. 9, 11). Petrus Smelczer und Otto Schaufler, die man bisher als die Meister des Neubaues der Teynkirche angesehen hat, waren thatsächlich nur die von der Pfarrgemeide ernannten Rechnungsführer und Bauaufseher (S. 98).

Von dem gesunden Geiste, der in der Prager Dombauhütte unter Peter Parlers Leitung die Mitglieder anregte, nach dem Vorbilde des Meisters Tüchtiges zu schaffen, zeigen die zahlreichen Sculpturen, die sich erhalten haben. Das Werkzeichen Peter Parler's, den doppelt gebrochenen Winkelhaken, finden wir an dem Standbild des heil. Wenzel, der ursprünglich für die Wenzelscapelle im Dome bestimmt war, und an dem Bildniss der hl. Maria an der Aussenseite des Chorschlusses (S. 99 ffg.) Seine eigenhändige, vorzügliche Arbeit ist das Grabdenkmal für K. Přemysl Ottokar I., für dessen Herstellung ihm 15 Schock Prager Groschen gezahlt wurden, da er nach seinem Vertrage zu solchen ausserordentlichen Leistungen nicht verpflichtet war, wie aus den Wochenrechnungen ersichtlich ist. (Das. S. 394, 498.) Im Aufbau und der feinen Ausführung zeigt der Sarkophag Ottokar's II. im Dome so viel Verwandtschaft mit diesem, dass wahrscheinlich auch er von derselben kunstfertigen Hand angefertigt wurde. »Eine feine Beobachtung, seltene Naturtreue und besonders durchgeistigte Ausführung« begegnen wir bei mehreren der musterhaften Büsten auf der Triforiumsgalerie, deren Durchführung zum Theile dem Meister selbst anvertraut war, während die anderen jedenfalls unter seiner Aufsicht geschaffen wurden, ohne dass sich mit Bestimmtheit feststellen lässt, in wie weit wir es da mit eigenhändigen Arbeiten zu thun haben (S. 102). Ebenso wahrscheinlich ist es, dass er auf die Ausführung der Sculpturen Einfluss genommen, welche in den Kirchen angebracht wurden, mit deren Ausbau sein Namen in Verbindung gebracht wird. Der Prager Domschatz verwahrt eine 65 cm hohe Reliquienmonstranz, auf deren Fusse sich das Werkzeichen Peter Parler's findet. Dieselbe wurde wahrscheinlich nach der Zeichnung oder dem Modell des Meisters von einem Goldschmied durchgeführt und von ihm aus unbekanntem Grunde dem Dome gestiftet.

Die vielseitige Thätigkeit Peter Parler's ist der beste Zeuge dafür, dass in Böhmen seine künstlerische Begabung vollauf gewürdigt wurde, in ihr liegt aber auch der Beweis, dass er auf die Entwicklung der Gothik in diesem Lande einen tonangebenden Einfluss genommen hat. Das Bild, welches Neuwirth in der vorliegenden Arbeit über die Bedeutung dieses Künstlers entwirft, entspricht in allen Punkten dem thatsächlichen Verhalte und lässt, was die Vertiefung des Wissens und die Form der Darstellung anbelangt, nichts zu wünschen übrig.

Dr. Ad. Horcicka.

Das Landhaus in Graz. I. Entstehung, Baugeschichte und künstlerische Bedeutung von Prof. Joseph Wastler. II. Politische Geschichte von Joseph v. Zahn, Director des st. Landes-Archives. Herausgegeben mit Subvention des h. Landes-Ausschusses von Steyermark von **Joseph Wastler.** Mit 36 Textbildern und 6 Tafeln. Wien, Verlag von Carl Gerold's Sohn, 1890. 4°.

Ein Musterstück monographischer Darstellung wird hier geboten. Sorgfältige Quellenforschung, auf reicher Erfahrung beruhende Stilanalyse und

Stilkritik, schliesslich eine glückliche Verbindung von Wort und Bild, das sind Eigenschaften, welche nicht oft in so engem Verein auftreten, wie hier. Und die Sache war der Mühe werth; unter den Renaissancebauten Süd-Deutschlands nimmt das Landhaus in Graz nicht bloss einen ganz hervorragenden künstlerischen Rang ein, es hat auch seine bedeutende Stellung in der Geschichte der Anfänge dieses Stils. Das letztere wird erst durch die vorliegende Untersuchung recht klar. Das Landhaus, wie es jetzt vorhanden, ist kein Bau aus einem Gusse; von einem alten Kern ausgehend, hat sich die Anlage immer mehr erweitert, entsprechend den wachsenden Bedürfnissen, und wiederspiegelt so die Schicksale deutscher Baukunst von den ersten Anfängen der Renaissance bis in die Zeit des Rococo hinein. Der erhaltene älteste Theil des Baues, der sogenannte Prueschinkh'sche, der dem ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts angehört, wie der Verfasser völlig überzeugend dargethan hat, zeigt schon den neuen Stil an; aus der Formenanalyse aber des erhaltenen Portals und des einen Fensters folgert der Verfasser mit Recht, dass der Baumeister kein Italiener, sondern ein Deutscher gewesen sei, der sehnsüchtig nach den Formen neuer italienischer Baukunst strebte, aber die gothische Lehrüberlieferung, in der er aufgewachsen war, doch nicht ganz verläugnen konnte. So tritt zu der Fuggercapelle bei St. Anna in Augsburg (1512), zu dem Damenhof des Fuggerhauses ebendort (1515), zu dem Portal der Salvatorcapelle in Wien (1515) nun noch jener Theil des Landhauses in Graz als viertes der Denkmäler — und wahrscheinlich das früheste von allen — welche das endliche Ende der Agonie der Gothik bezeugen. Es folgte der Neubau des Rittersaaltractes (begonnen 1527), von dem noch die Säulenhalle unter dem Rittersaal erhalten ist. Die Capitelle zeigen schon reinere Formen, es war auch kein Deutscher, der den Bau leitete, sondern ein »wellischer Maurer«, dessen Namen aber unbekannt geblieben ist. Der Neubau des Haupttheiles des Landhauses, der Tract gegen die Herrengasse, wurde 1555 beschlossen und 1556 begonnen; 1561 wurde er unter Dach gebracht. Der Architekt desselben war Domenico de Lalio (ursprünglich wohl Dell'Aglio). Mit de Lalio beginnt die starke Einwanderung italienischer Architekten, die nun in Steyermark und Kärnten die weitern Schicksale der Bauentwicklung bestimmen. De Lalio stammte aus der Gegend von Lugano; aber seine Schule machte er in Venedig durch; das beweist seine Fassade des Landhauses, welche sich mit aller Treue an den Palasttypus venezianischer Frührenaissance anschliesst. Nur das rundbogige Portal mit seinen kräftigen, verkröpften, stark verjüngten kannelirten dorischen Pilastern und dem schweren von Consolen getragenen Gebälk macht dem deutschen Geschmack einige Zugeständnisse. Als ein charakteristisches Ausdrucksmittel de Lalio's und seiner Schule bezeichnet der Verfasser die durch unterbundene Säulchen oder Halbsäulen gekuppelten oder dreigetheilten Rundfenster (gekuppelt an der Fassade des Landhauses), welche sich über ganz Steyermark ausbreiteten. Die Hoffassade wird durch dreifach übereinander ruhende dorische Arcaden gebildet, und zwar am Herrengassentract mit sieben, am Landhausgassentract mit fünf Bogenöffnungen. Eine merkwürdige Verbindung italienischer und nordischer Baugewohnheit zeigt der in

die eine Ecke des Hofes gelegte Uhrthurm, durch welchen die Stiege in den Rittersaal führte. Wird man doch nicht irre gehen, bei dem Urthurm an den Treppenthurm nordischer Schlossanlagen zu denken, während doch wieder die Treppe keine steile Wendelstiege, sondern eine sachte aufsteigende Treppe mit vornehm ausgestattetem Geländer war. Die Vollendung des Baues kann auf 1565 bestimmt werden (die Rechnungen bezeichnen von da an nur Gegenstände innerer Einrichtung); Domenico de Lalio war schon 1563 gestorben, doch hatten Benedict della Porta, de Riva, Peter Tadei, de Lalio's »ehemalige Poliere«, die Bauleitung übernommen. So hat de Lalio mit diesem Werke einen Bau geschaffen, welcher es verdiente, wegweisende Bedeutung für die Verpflanzung des neuen Stils auf nordischen Boden zu erhalten und welcher mit dem Belvedere in Prag das Köstlichste bezeichnet, was italienische Architekten auf deutschem Boden in jener Zeit geschaffen haben. Bevor man den Zeughausbau — verbunden mit dem Landhausbau — begann, fällt noch die Verlängerung des de Lalio'schen Baues um vier Doppelfenster an der Fassade und drei Arcaden im Hofe ausgeführt 1581—1584 durch Anton Marbl (Antonio Marmoro de Pone), dann der aus unbekannten Gründen 1586 vorgenommene Abbruch des Urthurms, ferner 1590 die Aufstellung der Brunnenlaube im Hofe von den Rothgiessern Wening und Auer, ein Werk, das unbestritten zu den schönsten Schöpfungen der Renaissance auf deutschem Boden gehört, und endlich 1630 und 1631 der Bau der Capelle (an der Stelle des Urthurms) mit aussen herumgelegter Freitreppe zu dem Rittersaal (Architekt: Bartolomeo di Bosio). Der Bau des Zeughauses wurde 1639 geplant und der Baucontract mit Meister Antonio Sollar 1642 abgeschlossen. (Antonio Sollar scheint Venezianer gewesen zu sein.) Der Stil ist der des nordischen Barocco, der Verfasser möchte dies so erklären, dass Antonio Sollar nur der Bauleiter gewesen, dass aber der Bauschreiber Adam v. Wundegger den Plan entworfen habe. Liest man den »Spannzedl«, so drängt sich allerdings die Ueberzeugung auf, dass der »bestellte Pau Pallier Maister Anthonien Sollar Maurern« nicht der Plan gebende Architekt gewesen und darnach ist es dann zum mindesten wahrscheinlich, dass der Vorstand der Baukanzlei das im Contract erwähnte »aufgericht : verglichene : und unterschriebene Model« geliefert habe. Die prächtigen Fassadenfiguren Bellona und Mars, welche das von Rusticapilastern eingefasste, mit mächtigem Giebelbau versehene Portal flankiren, sind der grösste Schmuck des Gebäudes; sie dürften das Werk eines italienischen Bildhauers sein. In den Jahren 1740 und 1741 endlich fand der Umbau der Landstube durch Georg Kräxner statt, der selbstverständlich in der Decoration des Innenraums sowohl wie am Aussenbau dem Geschmack der Zeit volle Rechnung trug, also das französische Rococo den verschiedenen Entwicklungsstufen der Renaissance hinzufügte. Was darnach geschah, war — soweit sich die Thätigkeit nicht auf nothwendige Reparaturen beschränkte — Verunstaltung des Baues; seit dem Jahre 1886 ist man bestrebt, das, was Geschmacksbarbarei der beiden letzten Jahrhunderte sündigte, wieder gut zu machen. Das Schlechte wird entfernt, das vorhandene Gute pietätvoll gewahrt, und so »entsteht ein geschlossenes Ganzes, das in der Mannigfaltigkeit der Stile die Einheit des histo-

rischen Gedankens wahrt«. Die so sorgfältige geschichtliche und technische Erforschung des Denkmals, wie sie hier in der Arbeit des Vertreters der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule in Graz vorliegt, war allerdings geeignet, der Restauration die sichersten und besten Wege zu weisen. Die Abhandlung Zahn's, wiederum die Arbeit eines ausgezeichneten Fachmannes, gibt die Geschichte der politischen Körperschaft, die im Landhaus ihr Heim hatte. Sehr interessant sind darin die neuen Mittheilungen über den ältesten Theil des Landhauses, die »Kanzlei«, welche seit 1494 der officielle Versammlungsort der Stände wurde und dann dem Neubau de Lalio's weichen musste.

H. J.

Malerei.

Max Lautner: Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte. Breslau, Kern 1891.

Eine energische Zurückweisung dieses als Leistung höchsten wissenschaftlichen Werthes ausposaunten Werkes wird zur Pflicht, seitdem sich herausstellt, dass es in einem Theil der Presse [1]) Zustimmung erfährt und sein Inhalt von einem sensationsbedürftigen Publicum als Wahrheit aufgenommen wird. Dennoch dürfte selten ein in allen seinen Theilen so werthloses Machwerk, eine so anspruchsvolle Hypothese mit so mangelhafter Begründung als »Grundlage zu einem Neubau« hingestellt worden sein, als in diesem Fall. Es lohnt sich nicht, hier einen Auszug des ganzen Inhalts des Lautner'schen Buches zu geben, um so weniger, da wir ihn nach den vielen Ankündigungen in der Tagespresse als bekannt voraussetzen dürfen. Der Verfasser wittert in jedem Rembrandt ein Werk des Ferd. Bol, dessen Bezeichnung er in tausenden (!) von Fällen aufgefunden haben will. Selbstverständlich sind ihm die bis jetzt allgemein für echt gehaltenen Rembrandtbezeichnungen sammt den Datirungen Fälschungen; die urkundlich beglaubigten Rembrandt's sind verloren gegangen, denn die jetzt vorhandenen, ihnen allerdings täuschend ähnlichen Bilder, tragen ja die Bezeichnung Bol's! So z. B. die berühmte »Nachtwache«. Lautner fühlt sehr wohl, dass er dieses Meisterwerk von der Urheberschaft jenes Stümpers, den die Welt als Rembrandt verehrt, ablösen muss, da sonst sein ganzer Neubau in sich zusammenfällt. Er widmet daher diesem Bilde ein 48 Seiten langes Capitel. Zur Widerlegung desselben genügt es, den Lesern die Urkunden ins Gedächtniss zurückzurufen, woraus mit unumstösslicher Sicherheit hervorgeht, dass Rembrandt im Jahre 1642 das jetzt unter dem Namen »Nachtwache« bekannte Bild des Amsterdamer Museums gemalt hat.

I. Im Jahre 1659 erklären Jan Pietersz und Nicolaes van Cruysbergen mit wahren christlichen Worten und an Eidesstatt, dass sie mit 15 andern von Rembrandt gemalt worden sind in einem damals im grossen Saale des Cloveniersdoelen befindlichen Bilde. (Oud Holland, III. 91.)

---

[1]) Herr A. Weiske spricht im Leipziger Tagblatt vom 14. Juni sogar vom »classischen Buche Lautner's, mit seinen völlig unwiderleglichen und bestürzend wirkenden Nachweisen«, vom »schweren Lautner'schen Geschütze« u. s. w.

Diese beiden Namen befinden sich, ebenfalls mit 15 andern auf dem Schilde, welches auf der Nachtwache am Thore des Hintergrundes angebracht ist, und welches aus ornamental-stilistischen und paläographischen Gründen kaum später als 1660 von fremder Hand ins Bild hineingemalt worden ist. Jan Pietersz steht an elfter, Claes van Cruysbergen an letzter Stelle. (Dyserinck, in der Zeitschrift de Gids 1890, IV. 250.)

II. Im Monat Februar 1653 beschreibt der Amsterdamer Gelehrte und Staatsmann Mr. Gerard Pietersz Schaep die Gemälde des Cloveniersdoelen, und erwähnt im grossen Saale des ersten Stocks das Bild mit »Frans Banning »Cock als Kapitän und Willem van Ruytenburg als Lieutenant; gemalt von »Rembrandt Anno 1642«[2]). (Amstels Oudheid, VII. 135.)

Auch diese beiden Namen finden sich als diejenigen der beiden Anführer auf dem oben erwähnten Schilde unserer Nachtwache wieder: »Frans Banning Cocq Heer van Purmerland en Ilpendam Capiteyn« an erster und »Willem van Ruytenburch van Vlaerding, Heer van Vlaerdingen Leutenant« an zweiter Stelle.

III. Unter der bekannten zeitgenössischen[3]) Aquarellcopie der Nachtwache im Banning-Cocq'schen Familienalbum (publicirt in Oud Holland, IV. S. 204 und in Bredius, Meisterwerke des Rijksmuseums, S. 25) lesen wir die Worte: »Skizze des Gemäldes im grossen Saale des Cloveniersdoelen, auf »welchem der junge Herr von Purmerlandt als Capitän seinem Lieutenant »dem Herrn van Vlaerdingen den Befehl ertheilt, seine Bürgercompagnie »marschiren zu lassen.«

IV. Aus Schaep's Verzeichniss wissen wir, dass sich im Cloveniersdoelen nur ein Bild von Rembrandt befand. Auf dasselbe muss sich daher die vor kurzem von Herrn Dyserinck entdeckte Urkunde beziehen, laut welcher die Thesauriere Pancras, Velters und Hooft am 23. Mai 1715 den Befehl erliessen: »das grosse Gemälde Rembrandt's, welches sich im Saale des Cloveniersdoelen »befindet, zu reinigen, und demselben darauf einen Platz zu geben im Kriegs»rathszimmer des Rathhauses.« Dieses Zimmer ist die Stätte, an der van Dyk das Bild 1758 sah und beschrieb und die es erst verliess, um Anfang dieses Jahrhunderts ins Rijksmuseum überzusiedeln.

Es wird gewiss wenig Bilder geben, deren Geschichte durch so viele Urkunden beglaubigt, dessen Urheber durch so viele Zeugnisse festgestellt wird. Dennoch wagt Lautner es, daran zu rütteln. Allerdings kannte er das von Dyserinck im December vorigen Jahrs publicirte Document über den Transport der Nachtwache ins Rathhaus und die verbesserte Lesart des Namen-

[2]) Aus seinem Verzeichniss geht mit Sicherheit hervor, dass sich in den drei Schützenhäusern Amsterdams: Handboogs-, Voetboogs- und Cloveniersdoelen nur dies eine Bild von Rembrandt befunden hat.

[3]) Zeitgenössisch auch trotz Herrn Lautner's nicht einmal auf Autopsie gegründeten Verdächtigungen schon desshalb, weil das Album als Ganzes vor 1655 abgeschlossen gewesen sein muss, da es nachträgliche Bemerkungen des oben erwähnten Mr. Gerard Schaep enthält, der im Juni 1655 starb. (Amstels Oudheid, VII. 126; Dyserinck a. a. O.)

verzeichnisses auf dem Bilde noch nicht. Er konnte in Folge dessen mit einem gewissen Rechte behaupten: »Es bestand und besteht eine Lücke in der Geschichte der Nachtwache; es fehlt die Antwort auf die Frage, wann sie auf das Rathhaus gekommen ist.« Seitdem aber diese Antwort gegeben worden ist, seitdem steht die Identität mit dem Rembrandt'schen Bilde des Cloveniersdoelen felsenfest, ist die ganze Lautner'sche Bol-Hypothese über den Haufen geworfen, und es bleibt auf sämmtlichen 470 Seiten seines Buches keine einzige Thatsache von Belang übrig, die neu wäre und zugleich wahr.

Aber nicht nur die Nachtwache ist uns durch zeitgenössische Zeugnisse als ein Werk Rembrandt's beglaubigt. Abgesehen von der jetzt in München befindlichen Passionsfolge, über die wir den Briefwechsel Rembrandt's mit seinem Auftraggeber besitzen, abgesehen auch von dem Dresdener Simsonbilde vom Jahre 1638, von dem eine ausführliche Beschreibung aus dem Jahre 1641 vorliegt, bestehen von etwa einem Dutzend Bilder aus seiner ersten Periode (vor 1640) zeitgenössische Stiche von der Hand eines J. G. van Vliet, W. de Leeuw, P. de Bailliu, S. Savry, J. Suyderhoef, A. Conradus u. A. Nach Lautner sind selbstverständlich die Bezeichnungen, welche Rembrandt als Maler der betreffenden Bilder [4]) nennen, gefälscht. Seite 360 ff. stellt er sogar die ganze Thätigkeit van Vliet's als Rembrandtstecher in Abrede. Hätte er Recht, dann wäre auch das Inventar Rembrandt's vom Jahre 1656 gefälscht, denn darin wird verzeichnet (Vosmaer S. 442): »Ein Schrank (!) mit »Stichen van Vliet's nach Gemälden Rembrandt's«.

Lautner erklärt uns nicht, zu welchem Zwecke auf denjenigen Bildern, welche nie in Händen von Kunsthändlern waren, die Bezeichnung des berühmten Ferdinand Bol getilgt und die des obscuren Rembrandt substituirt sein sollte. So z. B. auf den beiden Anatomiebildern im Haager und Amsterdamer Museum, welche erst in diesem Jahrhundert von der Chirurgengilde veräussert, dagegen bereits von Commelin (1691) als Werke Rembrandt's erwähnt wurden. Ferner auf den Staalmeesters, der Nachtwache und den Six'schen Familienporträts, letztere bekanntlich noch heute an der Stelle, wofür sie gemalt wurden! Und auch jene Zeichnungen im Six'schen Familienalbum, welche ebenfalls die Unterschrift Rembrandt's tragen, zu welchem Zwecke dürften sie wohl gefälscht sein? Oder sollte die ganze, wichtige Six-sche Sammlung unserem »Grundleger eines Neubaues« unbekannt sein? Sollte dasselbe der Fall sein mit den urkundlich beglaubigten Bildern Ferd. Bol's im Amsterdamer Palast und Rathhause, welche in der Auffassung, im Colorit, in der Pinselführung so grundverschieden sind von den Werken Rembrandt's, dass an eine Identität der Urheber gar nicht gedacht werden kann! Sollte derselbe mit geschlossenen Augen durch die Sammlungen zu Dresden, Leipzig, Cassel, Göttingen, Düsseldorf, Hannover, Mannheim, Wien (Liechtenstein) gegangen sein, er, der behauptet, es gebe heutzutage keine Bilder von Lundens

---

[4]) Dieselben befinden sich heutzutage in den Sammlungen zu Antwerpen, Frankfurt a. M., Gotha, Innsbruck, Oldenburg, Petersburg und Stockholm.

mehr? Sollte derselbe überhaupt unempfindlich sein für wahre künstlerische Meisterschaft, indem er die Lundens'sche Copie der Nachtwache für ein Werk derselben Hand erklärt, die das Amsterdamer Meisterwerk schuf? Sollte . . . Doch wir wollen nicht weiter fragen, sondern nur noch mit einem kurzen Wort Rechenschaft darüber ablegen, wesshalb wir die Frage der angeblichen Bolbezeichnungen, welche Lautner in tausendfacher Zahl aufgefunden haben will, bis jetzt mit Stillschweigen übergangen haben. Viele Leser des Buches haben diese Frage angesichts der fünf Tafeln für die Hauptsache gehalten und namentlich in einem Theil der Tagespresse ist in nicht genug zu bedauernder Weise auf diese als »völlig unwiderlegliche Beweise« qualificirte Abbildungen hingewiesen worden. Dieselben beweisen aber auch nicht das Geringste. Einmal sind sie nach einem geheimgehaltenen Verfahren [5]) und grösstentheils in retouchirter Gestalt gegeben, sodann weichen sie sowohl unter sich, als in ihrer Gesammtheit von dem aus Dutzenden und abermals Dutzenden von Bildern und Schriftstücken bekannten Namenszug Bol's so beträchtlich ab, dass an ihre Echtheit nicht zu glauben ist. Hätte Herr Lautner den Muth gehabt, auch nur eine allseitig anerkannte Namensunterschrift Bol's zur Vergleichung daneben zu stellen, so hätte sich jeder Leser davon überzeugen können! Und selbst wenn man zugeben müsste, dass eine gewisse Aehnlichkeit mit den Schriftzügen Bol's vorhanden wäre, so würde die Verschiedenheit der künstlerischen Qualität, des Stiles und der Malweise als ein nicht zu überbrückender Abgrund zwischen den beglaubigten Bildern Rembrandt's und Bol's bestehen bleiben. Dies zu empfinden war aber offenbar nicht Sache Lautner's [6]). *Corn. Hofstede de Groot.*

Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre, par **F. A. Gruyer,** Membre de l'Institut. Ouvrage illustré de quarante Héliogravures exécutées d'après les Tableaux originaux par Braun. Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie. 1891. 4°. SS. 496.

Die Monographien über die Werke der Renaissancekunst im Baptisterium in Florenz, über die Madonnen Raphael's und über Raphael als Bildnissmaler haben den Namen Gruyer's auch in Deutschland zu einem wohl bekannten gemacht. Nun liegt ein prächtig ausgestatteter Quartband vor, in dem sich der Verfasser als wohl unterrichteter, feinsinniger Cicerone durch den Salon carré uns zur Verfügung stellt; Kenner und Historiker verbinden sich in

---

[5]) Dieses Verfahren soll inzwischen von Lautner in einem Breslauer Photographenverein veröffentlicht worden sein.

[6]) Es sei hier aufmerksam gemacht auf den ausgezeichneten Artikel »Rembrandt's Radirungen und Max Lautner« in der Rheinisch-Westfälischen Zeitung (28. Juni 1891) von dem tüchtigen Rembrandt-Kenner und Rembrandt-Forscher Dr. A. Jordan (J) der dort den Nachweis erbringt, mit wie wenig Kenntniss des Werkes Rembrandt's Lautner an sein himmelstürmendes Werk ging; sein Verhältniss zu Quellenforschung und Quellenkritik hat trefflich J. Janitsch in der Schlesischen Zeitung (2. Juni 1891) beleuchtet. Diese beiden gehaltreichen Artikel werden hier besonders angeführt, weil sie an etwas entlegener Stelle erschienen sind, aber die volle Beachtung des Fachgenossen verdienen. A. d. R.

ihm, und so viel er zu sagen hat, der anmaassend lehrhafte Ton, der Unfehlbarkeitsdünkel bleibt ihm ferne, und der Reife des Urtheils gesellt sich die Milde, als die Form eines Skepticismus, der gewöhnlich da vorhanden, wo dem Forscher der Weltmann sich gesellt. Der Verfasser beginnt seine Wanderung vor den Bildern italienischer Meister; er lenkt aber öfters seine Schritte auch nach anderen Sälen, denn es liegt ihm daran, ein, wenn auch skizzenhaftes, so doch in den Hauptzügen vollständiges Bild der Malerei in den einzelnen Ländern zu geben, soweit eben die Louvresammlung in ihren Denkmälern dazu Anlass bietet. So nimmt er das Bild des Simone Martini zum Anlass einer Einführung in die Malerei des Trecento, als Repräsentant der florentinischen Kunst des Quattrocento wird Domenico Ghirlandajo eingehender behandelt, darauf kommt der Verfasser gleich auf Lionardo zu sprechen. Das Frauenbild im Louvre möchte der Verfasser, was Entstehung betrifft, bis ungefähr 1482 herabsetzen; dass darnach weder an die Geliebte Franz I., noch an Lucrezia Crivelli als die Dargestellte gedacht werden kann, liegt auf der Hand; und zwingend hat ja auch erst ganz kürzlich Uzielli den Nachweis erbracht, dass weder ein Bildniss der Beatrice Sforza, noch der Crivelli, noch der Galerani von Lionardo's Hand bis jetzt nachgewiesen werden konnte. Die Vierge aux rochers möchte der Verfasser (in ungefährer Uebereinstimmung mit Bode und Morelli, wie mir dünkt) schon 1485/87 ansetzen; A. Springer hat vor nicht langer Zeit in seinen »Lionardofragen« in Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst die Datirung dieses Bildes in scharfsinniger Weise behandelt; schade dass die Ergebnisse dieser Untersuchung dem Verfasser unbekannt geblieben sind. Dasselbe gilt für seine Besprechung der Anna selbdritt. Er datirt die Anna selbdritt zwischen 1507 und 1512, während Springer dieses Bild zeitlich der Vierge aux rochers vorausgehen lässt. Springer's Abhandlung hätte den Verfasser auch davor bewahrt, den Carton der Akademie in London mit dem von Vasari beschriebenen ohne Bedenken zu identificiren. Den Johannes weist der Verfasser dem florentinischen Aufenthalte zu, als die Mona Lisa und die Schlacht von Anghiari entstand. Bei der Heftigkeit, mit der heute um Leonardo herum gekämpft wird, wollte ich es nicht unterlassen, auch auf die Urtheile des Verfassers besonders zu weisen. Darüber hinaus führe ich nur noch einzelne Bestimmungen, die auf viel umstrittene Bilder gehen, an. Das Bildchen Apollo und Marsyas bringt heute der Verfasser nur mehr mit einem »vielleicht« mit Raphael in Beziehung; der Name Timoteo della Vite ist »unannehmbar«, dessgleichen Francia, aber warum so viele Bedenken Perugino gegenüber? — Das Doppelporträt, das der Katalog dem Gentile Bellini zuweist, gibt der Verfasser dem Giovanni Bellini. Das Concert, für welches jüngsthin der Name Campagnola in Vorschlag gebracht wurde, lässt er, wie mir dünkt mit vollem Recht, dem Giorgione. Der Zuweisung der kleinen Madonna an Schongauer steht der Verfasser nicht eigentlich ablehnend, doch noch zweifelnd gegenüber, so belässt er es noch bei dem alten Namen Rogier van der Weyden. In einer zweiten Auflage berichtigt wohl der Verfasser das Geburtsdatum des Tintoretto; es ist ja längst

statt 1512 das Spätjahr 1518 oder Frühjahr 1519 urkundlich sichergestellt worden. Doch von dem Einzelnen fort weise ich auf das Ganze. Nicht für den kleinen Kreis der Fachgelehrten ist das Buch berechnet, sondern für den nicht gerade kleinen Kreis ehrlicher, warmherziger Kunstfreunde. Für die schreibt der Verfasser in seiner angenehmen und dabei so gründlichen Art. Da er kein einseitiger Fachgelehrter ist, interessirt ihn am Kunstwerk nicht bloss die Technik, die Form, und am Künstler nicht bloss die an äusserliche Bedingungen und Verhältnisse geknüpfte Entwicklung, er bringt Künstler und Kunstwerk mit den Ideen der Zeit in Verbindung, sieht in dem Kunstwerk den vertieften und gesammelten Ausdruck von Stimmungen, welche in den verschiedensten Aeusserungen der Zeit zerstreut zum Ausdruck kommen. Ebenso geht er über das Stoffliche der Bilder nicht leicht hinweg; und die Porträts geben nicht selten Anlass zu einem künstlerisch abgerundeten biographischen Denkmal; ich nenne nur das des B. Castiglione und das der Elisabeth von Oesterreich. Bemerkt sei dann, dass der Verfasser auch der deutschen Kunst gerecht zu werden sucht und seine Charakteristik Dürer's ist nicht bloss geistvoll, sondern in den Hauptzügen auch richtig. Dabei möchte ich eine kurze Bemerkung pro domo machen, die nur für meine französischen Fachgenossen bestimmt ist. S. 284 heisst es: MM. Hotho, Scheibler, Henry Thode ont réuni de précieux matériaux, à l'aide desquels M. H. Janitschek a pu écrire un livre. Thode's Buch erschien ein Jahr später als meine Geschichte der Malerei, so dass ich es zu meinem Bedauern für meine Darstellung der Nürnberger Schule nicht mehr benützen konnte; dagegen sage ich dem Verfasser, dass unsere deutsche Kunstgeschichte, im Besonderen unsere Geschichte der deutschen Malerei, seit Kugler's, Waagen's und Schnaase's Zeiten her durchaus nicht so im Argen lag, als er und mein wohlwollender Referent in der Revue des deux Mondes seiner Zeit meinte. Man braucht nur die Namen Thausing, Woltmann, Springer, W. Schmidt zu nennen oder von den Jüngeren R. Vischer, W. v. Seydlitz, um zu wissen, dass die Bestrebungen, zu einer richtigen Kenntniss und Würdigung der deutschen Malerei zu gelangen, nicht von gestern sind. Wären die Vorarbeiten für meine Geschichte der deutschen Malerei so spärliche gewesen, wie der Verfasser meint, so hätte ich die Arbeit nicht in sieben, aber auch nicht in zwanzig Jahren unter ein Nothdach bringen können.

Die vierzig Heliogravuren, mit welchen der Band ausgestattet ist, rühren aus der Kunstanstalt A. Braun in Dornach her. Man ist gewohnt, diese Kunstanstalt stets an der Spitze jener Bestrebungen und Arbeiten zu sehen, welche den nie geahnten Aufschwung der photographischen Techniken angebahnt haben. Auch die Heliogravuren dieses Bandes sind der Firma würdig; Bestimmtheit der Zeichnung, Klarheit und Abstufung des Tons fehlt niemals und nichts kann besser bekunden, bis zu welcher Leistungsfähigkeit die Heliogravure bereits vorgeschritten ist, als das Blatt mit der Madonna des Kanzlers Rolin von van Eijck, mit dem blitzenden Fluss und der lichten Ferne im Hintergrund, wo bis zum Horizont hin keine Ton- und Formnuance durch die Photographie unterschlagen worden ist. Und will man sehen, in welchem

Maasse die Heliogravure hier den eigentlich zeichnenden Meistern und den Coloristen gerecht wird, so vergleiche man Ghirlandajo's Heimsuchung oder Holbein's Erasmus mit den Rubensblättern. Das neue Buch von Gruyer gehört somit zu jenen, welche Belehrung und Genuss in einer Schale credenzen.

H. J.

Notizen.

[Ueber Chr. Amberger.] Im Repertorium XIII, S. 274, habe ich mich über Bilder von Amberger in der k. Galerie zu Wien ausgesprochen; als ich L. Scheibler die Correctur sandte, erklärte er für wünschenswerth, dass ich mich auch über die dem Amberger dort zugeschriebenen Bilder ausspreche, die ich nicht erwähnt hatte. Diesem Wunsche trage ich nun hiermit Rechnung.

Zufolge Scheibler sind die Bildnisse eines Ehepaares vom Jahr 1525, Nr. 1509 und 1510, die im Kataloge allgemein als »Deutsche Schule« bezeichnet werden, von Amberger. Diese Ansicht dünkt mir sehr beachtenswerth, wenngleich ich in Anbetracht der Thatsache, dass der Künstler erst 1530 in die Malergilde aufgenommen wurde, einige Reserve üben möchte. Sollte sich Scheibler's Ansicht bestätigen, was ich für sehr möglich halte, so käme vielleicht auch das 1523 gemalte, noch streng gezeichnete Porträt eines jungen Mannes, Nr. 652, in der Augsburger Galerie in Frage. Auch das Bildniss des Anton Welser von 1527 bei Frhr. Karl von Welser in Ramhof würde herbeizuziehen sein. Ehe ich aber diese Bilder aufs Neue mit einander genau verglichen, wage ich keine endgiltige Entscheidung. Bei dem Bildniss des Herzogs Ludwig von Baiern Nr. 1431 theile ich jedoch bestimmt nicht die Ansicht Scheibler's, dass es von H. Mielich sei. Meiner Ansicht nach ist es entweder ein untergeordnetes Werk des Amberger, oder, was wahrscheinlicher, eine alte Copie nach ihm. Auf Amberger dürfte es auf jeden Fall zurückgehen. Noch weniger Originale sind die Wiederholungen in Schleisheim und Augsburg; an das Karlsruher Bild erinnere ich mich nicht mehr, nach Scheibler ist es eine Copie. Das Urbild ist vielleicht nicht mehr erhalten. Die kaiserliche Sammlung besitzt übrigens echte Amberger genug: die beiden sogen. Scorels Nr. 1229 und 1230, das treffliche Bildniss des Martin Weiss Nr. 1432, das leider verputzte Bildniss des Ulrich Sulczer, Nr. 1433 und das Bildniss des Christoph Baumgartner, bei dem ich mit Scheibler das Fragezeichen des Kataloges streichen möchte. Die Ausführungen von Scheibler über die kleinen Bildnisse Nr. 1435, 1436, 1437, 1438, 1519 theile ich vollkommen, sie sind von einem französischen oder doch längere Zeit in Frankreich thätigen Meister.

Sollte nicht das Porträt des Pfalzgrafen Philipp's des Kriegerischen in Schleisheim (Nr. 78 der Ahnengalerie) dem Amberger zuzuweisen sein? Es ist auch schon dem Hans Mielich zugeschrieben worden, was mir weniger wahrscheinlich dünkt. Die weiche, von Tizian beeinflusste Malweise deutet eher auf den Augsburger Meister. Leider ist das Bild einmal einer Restauration

unterzogen und dabei hässlich übersaucet worden, so dass die Farben sich stumpf präsentiren; ursprünglich muss es jedoch eine brillante Farbe gehabt haben.

In der Staatsbibliothek zu München wird ein handschriftliches Exemplar der Waldburg'schen Familienchronik (ein anderes in Wolfegg) aufbewahrt. Darin sind 83 Holzschnitte eingeklebt, von denen der erste den Verfasser des Manuscriptes Matthäus von Pappenheim darstellt und die Jahreszahl 1530 trägt. 80 dieser Holzschnitte sind von Hans Burgkmair, die letzten drei dagegen von Chr. Amberger und es stellen dieselben die Ritter Georg, Christoph und Jacob von Waldburg vor. Auf dem Blatte des Ritters Georg liest man unten rechts die Initialen C A, die füglich bloss auf Chr. Amberger bezogen werden können. Man wäre ja vielleicht auch versucht anzunehmen, die drei Blätter seien wie die vorausgehenden von Burgkmair gezeichnet und das C A bedeute nur den Formschneider. Diesem steht jedoch entgegen, dass die Zeichnung der betreffenden Nummern in der That von der der vorausgehenden abweicht. Zuvörderst sind die Beine im Verhältniss zum Oberkörper länger gedehnt als bei Burgkmair, der sich mehr an die Normalbildung anschloss, besonders aber ist der Boden, auf dem die Figuren stehen, ganz anders behandelt. Dies kann nur durch einen verschiedenen Zeichner erklärt werden. Vermuthlich wurde Burgkmair über der Arbeit krank, oder er starb darüber, und man übertrug die Beendigung dem Amberger. Das Zeichen C A war ja dem Letzteren überhaupt nicht fremd, es findet sich auch auf dem schönen Marienaltar im Dom zu Augsburg von 1554. *Wilh. Schmidt.*

Bibliographische Notizen.

St. Beissel, S. J.: Die Bauführung des Mittelalters. Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten. Mit Abbildungen. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Freiburg i. B., Herder'sche Verlagshandlung 1889.

Der erste Theil dieser längst gut gekannten und rühmlich genannten Studie über die Kirche des hl. Victor zu Xanten: die Baugeschichte der Kirche hat seiner Zeit im Repertorium eine eingehende Besprechung erfahren (VII. 1884, S. 470 ff.). Die beiden anderen Theile: Geldwerth und Arbeitslohn und Ausstattung, die in den Jahren 1884 und 1887 als Ergänzungsheft zu den »Stimmen aus Maria-Laach« erschienen, sind gleichfalls an dieser Stelle schon angezeigt worden (X. 1887, S. 196). Es genügt darum, hier der Freude Ausdruck zu geben, dass diese einzeln erschienenen Studien nun zu einem Bande vereinigt wurden, welcher als Muster einer baugeschichtlichen Monographie bezeichnet werden darf. Freilich nicht leicht steht dem Forscher das Urkundenmaterial in so vollständiger Weise zur Verfügung, wie in diesem Falle, bewahrt doch das Archiv der Victorkirche fast alle seine alten Baurechnungen, die mit dem Jahre 1356 anheben und fast ohne Unterbrechung bis zum Jahre 1807 reichen. Damit war die Möglichkeit gegeben, hier die Bauführung, ja

das gesammte Leben auf dem Bauplatz, und nach Vollendung des Baues die künstlerische Ausstattung desselben in einer so eingehenden Weise zu schildern, dass der Einzelfall zur Bedeutung des Typischen sich steigert und diese Monographie über die Kirche des hl. Victor für die Baugeschichte des Mittelalters weit über das localgeschichtliche Interesse hinauswächst. Und nicht bloss der Kunsthistoriker hat für diese Gabe zu danken, der Forscher auf volkswirthschaftlichem Gebiete wird im zweiten Abschnitte des zweiten Theils (die Taglöhne beim Bau der Victorkirche und das Verhältniss zu den Nahrungsmitteln) in den zusammengestellten Tabellen über damalige Münzwerthe, Getreidepreise, Preise für andere Nahrungsmittel, Meister- und Gesellenlöhne, kostbare und dabei sorgsam gesichtete Mittheilungen finden. Von gleich starkem Interesse sind die Berechnungen über die Kosten der künstlerischen Ausstattung, welche die Freigebigkeit des Capitels in das hellste Licht stellen, wie denn z. B. der Schrein des Hochaltars allein, mit den Malereien Bruyn's, ungefähr 18000 Mark nach unserem Geldwerth (ca. 1500, die Umrechnung Beissel's beruht auf den Getreidepreisen von damals und jetzt) kostete. Aus diesem dritten Theil seien auch die eingehenden ikonographischen Untersuchungen, an die Bildwerke der Kirche sich anschliessend, hervorgehoben. Der Anhang bringt zum ersten Theil Nachträge und Berichtigungen zur Baugeschichte der Kirche; zum zweiten Theil dann eine Abhandlung über rheinische Münzwerthe seit dem 13. Jahrhundert, in welcher sich der Verfasser mit Lamprecht auseinandersetzt, der in seinem Buche »Deutsches Wirthschaftsleben im Mittelalter« die Umrechnung der Werthe auf Gramm Silber befolgte, während, wie erwähnt, Beissel dies mit Zugrundelegung der Getreidepreise that. Der Verfasser bekennt, dass auch die Umrechnung Lamprecht's ihre Vortheile hat und so gibt er mehrere Tabellen, worin die Münzwerthe in Gramm Silber umgesetzt sind; damit ist die Möglichkeit gegeben, die Xantener Preise überhaupt leicht in Gramm umzurechnen. Ebenso hat der Verfasser, auf Lamprecht's Buch fussend, die Tabellen über die Werthe der Lebensmittel bereichert.

Jacques-Louis David und die französische Revolution. Von Carl Brun. (Ein akademischer Vortrag, gehalten im Rathhaus zu Zürich am 5. December 1889.) Schon sprachlich hat dieser »Vortrag« die gute Eigenschaft, dass keine falsche Rhetorik stört, dass er vom Vortrag nur die eindrucksvolle Gruppirung der Thatsachen und die scharfe Sonderung des Wesentlichen vom minder Wichtigen besitzt. Dann aber ist es ein Genuss, den Verfasser, der in der französischen Kunst wie in der französischen Litteratur gleich heimisch ist, über den grossen, viel gelobten und viel verketzerten Künstler sprechen zu hören. Mit wenigen Meisterstrichen wird das Bild des Zustandes der Kunst vor David skizzirt, dann dargelegt, wie weit David in der Vergangenheit wurzelte und was er aus seiner Persönlichkeit heraus Neues zubrachte. Ihm war das Römerthum Gesinnungssache, mit der falschen Gräcomanie der Akademie hatte er nie etwas zu thun gehabt. Welches wuchtigen Naturalismus er im Uebrigen fähig war, bewies sein Lepelletier und noch mehr sein Marat, ein Werk, durch welches er die Bewunderung der Gegenwart noch so heraus-

fordert, wie einst die der Zeitgenossen. Vor Marats Tod frägt man sich, ob die Geschmacksströmung der Epoche die künstlerische Natur Davids nicht tyrannisirt habe? Doch nicht bloss der Künstler, auch der Mensch erfährt eine Charakteristik, die der Wahrheit die Ehre gibt, ohne wohlthuende Wärme zu entbehren. Es ist mit Freude zu begrüssen, dass der Verfasser sein reiches Wissen und sein treffliches Lehrtalent nun vom Universitätskatheder aus verwerthen kann.

J. R. Rahn: Die schweizerischen Glasgemälde in der Vincent'schen Sammlung in Constanz. (Mittheil. der Antiquar. Gesellschaft in Zürich LIV.) Zürich 1890.

Ein beschreibendes Verzeichniss der schweizerischen Glasgemälde der Vincent'schen Sammlung (die demnächst zur Versteigerung kommt) giebt der Verfasser, so eingehend und sorgfältig, dass die Arbeit jeder vom Fachmann zu stellenden Anforderung Genüge thut. In der Einleitung orientirt der Verfasser über den Sammler und den Charakter der Sammlung. Die Glasmalerei der Deutschen, Niederländer, Franzosen und in einigen wenigen Scheiben selbst die der Italiener ist darin vertreten, die Hauptschätze aber gehören doch der Kunst der Schweiz an. Der Verfasser zählt und beschreibt 491 Nummern, darunter nahezu 50 mit Namen und Monogrammen der Meister. Die ältesten Stücke sind Fragmente eines Glasfensters der Klosterkirche Hauterive bei Freiburg um 1320. Doch sind die Scheiben aus dem vierzehnten, fünfzehnten und auch noch aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts in der Sammlung spärlich vorhanden. Für das Bestreben, spätgothische und Renaissanceformen mit einander zu verschmelzen, besitzt die Sammlung in zwei grossen und Doppelscheiben des Jahres 1517 charakteristische Proben. Die grosse Masse der Scheiben führt den Höhepunkt der Entwicklung der Glasmalerei seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts vor. So sind hier Nikolaus Bluntschli, Karl von Aegeri, Andreas Hor von St. Gallen ausgezeichnet vertreten. Aus der Zeit, da auch in der Glasmalerei der Geschmack des Barock sich ankündigte, fehlt fast kein bekannter Name. Allen voran Christoph und Josias Murer, Daniel Lindtmayer, Hans Jakob Nüscheler I., Jakob Weber II., Hans Ulrich Jegly, die Monogrammisten C. S. und H. G. C. u. A. Nach Mitte des siebzehnten Jahrhunderts gewann die Grisaille den Vorrang vor den bunten Scheiben und auch diese Richtung weist in der Sammlung meisterhafte Leistungen auf. Die Beschreibung berücksichtigt das Ikonographische, Technische, Kunstgeschichtliche und den Zustand des Werkes mit gleicher Sorgfalt. Künstlerinschriften und Monogramme sind in Facsimiles wiedergegeben. Am Schlusse des Verzeichnisses gibt der Verfasser eine Uebersicht der Monogramme und Künstlernamen, dann ein Orts- und Namenregister und die Bibliographie der Schweizer Glasmalerei. Als künstlerische Beigabe bringt das Verzeichniss die farbige Wiedergabe einer der Doppelscheiben von 1517 (Katalog W. 31—31a).

S. R. Koehler: Catalogue of the Engraved and Lithographed Work of John Cheney and Seth Wells Cheney. Boston, Lee and Shepard, 1891.

John Cheney (1801—1885) ist in Deutschland heute wenig und sein Bruder Seth Wells Cheney (1810—1856) so viel wie gar nicht bekannt.

Immerhin hat John Cheney in den dreissiger und vierziger Jahren seiner weiblichen Ideal-Bildnisse wegen auch in Deutschland eine gewisse Popularität besessen. Seiner Heimath Amerika war und ist er mehr. Doch der sorgfältig gearbeitete Katalog Koehler's wird auch in Deutschland sehr willkommen geheissen werden. Der Verfasser beschreibt 103 Blätter von John und 10 Blätter von Seth Cheney. Es folgt dann die Beschreibung des gemeinsamen Stichwerks der Brüder Outlines and Sketches by Washington Allston, Boston 1850, 21 Blätter (davon zwei Lithographien). Besondere Tabellen nennen die Künstler, welche mit John Cheney gemeinsam gearbeitet; dann die Künstler, nach welchen die beiden Cheney gestochen und lithographirt (ein deutscher Meister befindet sich darunter nicht), ferner die Liste der Porträtirten, in welcher die Frauen besonders zahlreich vertreten sind, da sie John Cheney so geschickt zu drapiren und zu idealisiren wusste. Darauf folgt das Verzeichniss gedruckter Werke, welche Lithographien oder Stiche der Brüder enthalten, und schliesslich noch das alphabetisch angeordnete Verzeichniss der Werke unter kurzem Schlagwort. Der Anhang bringt einige Briefe John Cheney's. So ist der Mechanismus des Katalogs von nachahmenswerther Trefflichkeit; in Amerika vergisst man eben nie, dass Zeit Geld ist.

Saint-Simon: Scènes et Portraits. Paris, Librairie de l'Art (1890).

Diese von M. F. Lhomme redigirte Auswahl der glänzendsten und werthvollsten Capitel aus den Memoiren Saint-Simon's beanspruchen auch hier eine kurze Erwähnung, da der Text von 38 Bildnissen begleitet ist, welche die Stiche zeitgenössischer hervorragender Meister wiedergeben, die wieder in der Mehrheit der Fälle Werke der gefeiertsten Bildnissmaler der Zeit Ludwig's XIV. zur Grundlage hatten. Vanloo, Mignard, Rigaud, la Grange, Vivien, Largillière, Nattier, Lemoieu u. A. sind von den Malern vertreten, Will, Edelinck, P. Drevet, van Schuppen, Nanteuil, G. F. Schmidt, J. Audran, Tschemesoff, Crespy, Desrochers, Picart u. A. von den Stechern jener Zeit. Und so ist es denn sehr interessant zu sehen, welche Schärfe der Beobachtung damals Gemeingut höher entwickelter Geister war, denn sie eignet eben so dem Porträtisten in Worten, wie dem in Farben und mit dem Grabstichel. Aber diese Schärfe der Beobachtung ist auch hier und dort mit »Stil« verbunden, d. h. der Aeusserung eines gewissen Gemeingefühls der Zeit, das sich in diesem besonderen Falle als kühle Gelassenheit, mit einem leichten Zug pathetischer Idealität äusserte. Nicht bloss die Bildnisse Ludwig's XIV., sondern auch die aller Wortführer des künstlerischen, politischen und religiösen Lebens und selbst jener, welche nur in den Künsten der Galanterie ihren Ruhm erwarben, sind classische Zeugnisse solcher Auffassung. Schliesslich sei bemerkt, dass auch in Bezug auf die redactionelle Arbeit die vorliegende Ausgabe grossen Lobes werth ist. Eigentlich sind doch nur Theile der Memoiren weggelassen, welche eher das Interesse erlahmen als anspannen machen; genealogische Nachweise und Auseinandersetzungen, die sich daran knüpfen, blieben fort, dagegen erhalten wir Alles, was auf Beobachtung der Zeit und deren Menschen — natürlich im Bannkreis der »Gesellschaft« — Bezug nimmt. Eine kurze Ein-

leitung charakterisirt trefflich Saint-Simon's Persönlichkeit und den geschichtlichen Werth seiner Aufzeichnungen; Anmerkungen am Schlusse, in nicht spärlicher Anzahl, erläutern oder stellen auch aus anderen Quellen einzelne Angaben Saint-Simon's richtig. Der Preis des 496 Seiten starken schönen Octavbandes beträgt nur 6 Francs; — wann wird man in Deutschland so gut ausgestattete Bücher zu solchem Preise kaufen?

Gallerie der decorativen Kunst. Ausgewählte Sammlung origineller Decorationsmotive als Vorlagen für Architekten, Bildhauer, Maler und für die Kunstindustrie. Gesammelt und gezeichnet von B. Thurmann, Architekt. I. Band, 1. und 2. Abtheilung. Zürich, Orell Füssli & Cie.

Jede Abtheilung bringt 24 Tafeln, auf beiden Seiten bedruckt, mit Mustern der Decoration aus den verschiedenen Stilepochen. Die meisten derselben sind bestimmt, den Architekten und Bildhauern zu Gute zu kommen. Doch findet auch der Decorationsmaler, der Möbeltischler, der Schlosser und Schmied, der Textilarbeiter, und selbst der Kalligraph manche dankbare Vorlage. Die autographirten Zeichnungen, die wohl meist auf Photographien zurückgehen, kommen dem leichteren Verständniss durch die Bestimmtheit der Umrisse und die durch gute Vertheilung von Licht und Schatten erreichte plastische Greifbarkeit der Formen sehr entgegen. Das ist den Photographien gegenüber ein Vorzug, wenn man den Kreis der Arbeiter im Auge behält, an welche diese Vorlagen in erster Linie sich wenden. Aergerlich ist es, dass der Herausgeber in der Anordnung der Tafeln an gar keine Ordnung sich hält und noch ärgerlicher, dass er die Herkunft der vorgeführten Musterstücke nirgends bezeichnet.

Jean Szendrei: Catalogue descriptif et illustré de la Collection de Bagues de Madame Gustave de Tarnòczy. Paris, A. Levy, 1889.

Die vom Verfasser beschriebene Ringsammlung der Madame Tarnòczy in Pest dürfte wohl die umfangreichste sein, die im Privatbesitz und vielleicht auch in Museen existirt. Die Sammlung zählt 4157 Ringe, die der Verf. des Katalogs in dreizehn Gruppen geordnet hat. Dem Bronzezeitalter weist er 49 zu, der Zeit der Völkerwanderung 55, griechische Ringe zählt er 40, römische 103, byzantinische 10, egyptische 33, andere orientalische 74, Cameenringe 451, Gemmenringe 393, Ringe mit Münzen 48, Metall- und Siegelringe 654, Siegelringe mit Steinen 1129, emaillirte Ringe 148, Ringe aus Edelsteinen 356, Ringe mit besonderen Zwecken oder Kräften (z. B. Zauberkräften) 360, endlich Ringe, die ausserhalb dieser Gruppen stehen, 238. Die wichtigste und zahlreichste Gruppe ist die der Siegelringe, wegen der zahlreichen Wappen die sie bringen. Der vorliegende Katalog beschreibt 1100 Ringe und bringt von einer grossen Anzahl derselben Abbildungen. Als Einleitung gibt der Verf. eine kurze Geschichte des Rings, seiner Bedeutung im Culturleben und seiner künstlerischen Entwicklung.

Wahrheit und Dichtung im Kestner-Museum zu Hannover von Gustav Schönermark. Mit Abbildungen. Hannover-Linden, C. Manz 1890.

Der Titel der Brochure und das Vorwort klingt herausfordernd, man vermuthet einen Fehdebrief an die neue Direction. Der Inhalt überrascht

angenehm. Der Verfasser gibt eine kritische Erörterung der hervorragendsten Gegenstände in Bronze und edlen Metallen, welche den einen Glasschrank im Hauptraum der Culemann'schen Sammlung füllen. Dabei werden einzelne Angaben der erklärenden Zettel angezweifelt, beziehungsweise richtig gestellt. In welchem Maasse letzteres der Fall ist, lässt sich natürlich nur vor den besprochenen Objecten selbst entscheiden. Der Schreiber dieser Zeilen hat im Frühling 1890 das Kestner-Museum besucht und den Eindruck empfangen, dass die Direction rüstig an der Arbeit ist. Aber selbstverständlich im Laufe kaum eines Jahres lässt sich die wissenschaftliche Katalogisirung nicht bewältigen, und so ist die Bezeichnung sehr vieler Gegenstände nur als eine aus dem alten Inventar übernommene und damit auch nicht endgiltige anzusehen. Solche Untersuchungen wie die vorliegende können die Katalogisirung nur erleichtern und werden desshalb auch der Direction willkommen sein.

Kurzes Verzeichniss der Gemälde im Grossherzoglichen Museum zu Schwerin. 3. Aufl. Schwerin 1890.

Das Vorwort berichtet, dass seit der ersten Ausgabe des Katalogs 68 Nummern der Sammlung neu eingefügt worden sind (darunter 18 Cartons von Schumacher und Schlopke, welche anfänglich als Zeichnungen in den Gemäldekatalog nicht aufgenommen waren); 24 von den 68 Nummern gehörten schon ursprünglich der Sammlung an, waren aber wegen Restaurationsbedürftigkeit zurückgestellt worden. Bei neuen Erwerbungen war es maassgebend, die Richtungen im Auge zu behalten, welche der Sammlung ihr eigenthümliches Gepräge geben: also die Richtung auf gute holländische Werke des 17. Jahrhunderts und die Richtung auf zeitgenössische Werke, besonders von Künstlern, die mecklenburgischem Boden entstammen. Ueber die Sorgfalt der Arbeit ist nichts zu sagen, nachdem der kundigste Beurtheiler an dieser Stelle sich darüber ausgesprochen (Bode, Repertorium VI. S. 208 ff.). Bemerkt sei nur, dass von dem, was die kunstgeschichtliche Forschung der letzten Jahre zu Tage förderte, dem Verfasser nichts entgangen ist, und nun auch in dieser Handausgabe vollständige Verwerthung gefunden hat.

Indici e Cataloghi. Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari. Vol. I, Fasc. 1. Roma 1890.

Der Geschichte der Buchdruckerkunst und der Bibliographie würde durch solche Annalen der grossen Verlagsfirmen Italiens im Zeitalter der Renaissance ein grosser Dienst erwiesen werden. Das italienische Ministerium des öffentlichen Unterrichts scheint eine solche Sammlung von Annalen mit dem vorliegenden Bändchen eröffnen zu wollen. Der Bearbeiter der Annalen des Giolito ist Salvatore Bongi. In umfangreicher Einleitung gibt er zunächst die Geschichte der Begründung und der Entwicklung der Firma Giolito in Venedig. Die Annalen selbst betreffen in dem vorliegenden Theile nur die Jahre 1536 bis 1543, wovon die Jahre 1536—1540 auf die gemeinsame Leitung der Firma durch Gabriel Giolito und seinen Vater Giovanni fallen. Nach Abschluss des Werkes soll darüber eingehend an dieser Stelle gehandelt werden.

Anton Springer.

Geboren am 13. Juli 1825 zu Prag, gestorben am 31. Mai 1891 zu Leipzig.

Der Letzte der Altmeister kunstgeschichtlicher Forschung in Deutschland ist todt. Nicht bloss ein grosser Lehrer und Gelehrter ist mit ihm gestorben, sondern auch eine Persönlichkeit in des Wortes höchstem und bestem Sinne. Hinter dem Lehrer und Gelehrten stand ein ganzer Mann, und mehr als diess, ein ganzer Mensch. Die Wissenschaft war für ihn ein Ausschnitt aus Welt und Leben, doch nicht Welt und Leben ganz. Die Schicksale des Volkes, dem er angehörte, zwar nicht durch Geburt, aber im höheren Sinn durch freie Wahl des Geistes, verfolgte er mit stürmischem und wieder ängstlichem Herzschlag. Die Zeit erzog ihn, aber Gunst und Ungunst des Schicksals bestimmten ihn nicht. Er war ein immer Lernender, und er wurde sich selber doch nie untreu. Plan und Klarheit lag in diesem Leben von Anfang bis Ende und jene Würde, welche Erfolge verleihen, die nicht der Kameradschaftelei oder äusseren Glücksfällen, sondern bloss eigener Kraft zu danken sind.

Springer's Jugend fiel in die Zeit starker Gährung der Geister und seine Studien zogen ihn zu einem Philosophen hin, dessen Dogmatik uns heute fremd geworden sein mag, der aber für die wissenschaftliche Methodik dieses Jahrhunderts fortwirkende Bedeutung gewann. Der Universalismus der Bildung, zu dem der Kerngedanke Hegel's trieb, musste, wenn er auf eine starke Natur traf, das Studium jedes Zweiges der Wissenschaft befruchten; er kämpfte gegen enggeistiges Isolirsystem zusammengehöriger Disciplinen und forderte den Zweck nicht über die Mittel zu vergessen. So ist denn auch Springer's Anschauung der Kunst, mochte er auch gegen Hegel's Rangstellung von Kunst und Staat polemisiren, auf dem Boden Hegel'scher Weltanschauung erwachsen. »Ohne innige Beziehung zum Volksgeiste, ohne die stäte Berührung vom Hauche der Geschichte giebt es keine wahrhafte Kunst. Indem wir von der Kunst reden, stehen wir im mittelsten Grunde der menschlichen Geschichte, haben wir es mit dem Kern der Entwicklung der Menschheit zu thun.« Mit dieser Auffassung vom Wesen der Kunst war auch die Auffassung vom Wesen der Kunstgeschichte gegeben, wie sie Springer von seinen kunsthistorischen Briefen an bis zu den Grundzügen der Kunstgeschichte vertrat. Die schroffe Forderung aber, die er daraus für sich und Andere zog, war: die Kunstgeschichte ist eine Wissenschaft,

von den anderen historischen Disciplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode unterschieden. Den Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschung und Darstellung hat er in unanfechtbarer Weise umgrenzt: »Zwei Aufgaben hat die Kunstgeschichte vornehmlich zu lösen. Sie soll von den Trägern der künstlerischen Bewegung und Entwicklung ein lebendiges und anschauliches Bild entwerfen, welche Gedanken in der Phantasie der Künstler walteten, in welche Formen sie dieselbe kleideten, welchen Gang sie während ihrer Wirksamkeit einschlugen und welchen Zielen sie nachstrebten, klarlegen. Neben dieser psychologischen Charakteristik hat die Kunstgeschichte auch die Luft, welche die Künstler und Künstlergeschlechter athmen, die Umgebung, in welcher sie sich bewegen, die Einflüsse, von welchen sie getroffen werden, das Erbe, welches sie verwalten und vermehren, zu schildern. Das Letztere freilich nicht in herkömmlicher Weise. An die Stelle des allgemeinen, ideal gehaltenen Bildes von den weltherrschenden geistigen Mächten müssen zahlreiche, nach der Natur ausgeführte Zeichnungen treten, welche darstellen, wie sich die Phantasiestimmungen der auf einander folgenden Künstlergeschlechter und der verschiedenen, wenn auch gleichzeitigen, doch auf verschiedene Landschaften und Stämme vertheilten Künstlergruppen vorbereiten und allmählich entwickeln.« Es ist einleuchtend, dass allen diesen Forderungen zu genügen, es eines besonders veranlagten Naturells bedürfe. Und so hat denn Springer auch erklärt: Wäre das Studium der Kunstgeschichte so leicht und bequem, wie es vielfach angesehen wird, so wäre es der auf dasselbe verwendeten Mühen nicht werth. Auf ein so hochgestecktes Ziel den Blick gerichtet, musste er das strenge Urtheil fällen, dass die kunstgeschichtliche Forschung noch in den Anfängen ihrer Arbeit stehe. Vielleicht ein zu strenges Urtheil, denn verglich er seine kunsthistorischen Briefe und seine Grundzüge der Kunstgeschichte, die durch den Zeitraum von dreissig Jahren getrennt, beide den Höhepunkt der Forschung ihrer Zeit vertreten, so durfte er sich wohl bekennen, dass die Kunstgeschichte in jenem Zeitraum nicht gefeiert habe, dass namentlich die Arbeit, welche unterdessen die Specialforschung geleistet hatte, nicht hinter jener der verwandten Zweige geschichtlicher Studien zurückgeblieben war. Und er selbst war ja darin mit leuchtendem Erfolg vorangegangen. Die Ikonographie des frühen Mittelalters hat erst durch ihn die Stellung einer kunstgeschichtlichen Hilfsdisciplin erhalten, und von welcher Bedeutung, das erwiesen gleich seine Untersuchungen, wo er sie zur Lösung der byzantinischen Frage im Abendland und wieder zur Feststellung bestimmter Ortsgruppen von Denkmälern heranzog. Die Forschung über die Kunst der Karolingerzeit kam durch ihn wieder in Fluss und den Kunstdenkmälern des zehnten Jahrhunderts hat er zuerst ihren Platz in der organischen Entwicklung der Kunst auf deutschen Boden, die mit der Karolingerzeit anhebt, zugewiesen. Doch nicht bloss an abgeschlossenen Ergebnissen waren alle diese methodisch meisterhaft geführten Untersuchungen reich, sie waren ebenso reich an Anregungen, die sie allenthalben gaben, an Richtungspunkten, welche die Forschung der Fachgenossen zuzusteuern hatte. Die Wege, welche hier die Forschung zu gehen hatte, waren allerdings mühsame, aber die Erfolge doch ungeahnt be-

deutend. Als er über den karolingischen Untersuchungen sass, schrieb er (im Februar 1882): »Ich bin in den Studien der karolingischen Dichter tief begraben, möchte, was sich aus denselben für die Kunstgeschichte, Kunstanschauung des karolingischen Zeitalters ergibt, zusammentragen. Das ist eine langstielige, aber ich hoffe, fruchtbare Arbeit. Einzelne Resultate habe ich bereits gewonnen. Mehr als die Resultate fesselt mich das Methodische. Es muss doch endlich der Versuch gemacht werden, die Kunstgeschichte auch durch das Studium der gleichzeitigen Poesie in helleres Licht zu setzen. Je geringer die Zahl der Monumente in einer Periode, desto wichtiger sind die Zeitstimmen.« Wenn heute namentlich junge Fachgenossen bei vollem Bewusstsein aller Schwierigkeiten sich wieder der Erforschung der deutschen Kunst des Mittelalters zuwenden, so ist dies nicht zum Wenigsten den Mahnungen und Anregungen, welche Springer gab, zu danken. Will man Springer's souveraine Beherrschung der kunstgeschichtlichen Arbeitsmethode ganz erfassen, dann wende man den Blick von jenen Studien und Forschungen zu dem Meisterwerk biographischer Darstellungskunst, zu dem Buche Raphael und Michelangelo. In welcher Weise er die Kritik der litterarischen Quellen handhaben werde, darauf hatte schon seine Studie Michelangelo in Rom 1508—1512 vorbereitet, in dem vollendeten Werke überraschte es, wie der Entwicklungsprocess jeder einzelnen Schöpfung vom ersten nachweisbaren Phantasiekeim bis zur Vollendung des Werkes dargelegt wurde; so folgerichtig und in so umfassender Weise war das ganze Handzeichnungsmaterial für eine so weit umgrenzte Aufgabe bisher nicht ausgenützt worden wie hier. Und wenn der Leidende dabei öfters auf die Autopsie verzichten und mit der photographischen Nachbildung sich begnügen musste, so fordert die Schärfe und Sicherheit seines Blickes zu um so grösserer Bewunderung heraus, da er trotz solcher Hemmnisse in die künstlerische Entwicklung Raphael's so tief eingedrungen war, wie nur wenige vor oder neben ihm, und da, soweit der schwierigste Abschnitt von Raphael's Entwicklung, die seiner Jugend bis zum Jahre 1504, in Frage kommt, neben ihm nur Morelli als von gleicher Bedeutung für die Förderung unserer Kenntniss dieser Periode genannt werden kann. Sobald aber Springer an die Gestaltung des Stoffes herantrat, verschwand der Forscher hinter dem Künstler, alle Mühsamkeit vorbereitender Arbeit war überwunden, die feine Sinnlichkeit, welche das Kunstwerk vom Geniessenden fordert, kam zu ihrem Rechte und wiederum die Herbheit des Künstlers sich selbst gegenüber dem Werke zu Ehre und Liebe. Der Specialist und der Geistreiche traten nicht dem künstlerisch gestaltenden Geschichtschreiber in den Weg, der nur die Harmonie des Ganzen vor Augen halten darf, aus dem die Bedeutung des Einzelnen unbekümmert um die Kraft persönlicher Neigungen oder den Umfang besonderer vorbereitender Arbeiten, umgrenzt werden muss. Wie gesagt, Raphael und Michelangelo ist ein Meisterwerk geschichtlicher Schilderungskunst; aber eine noch stärkere Anspannung solcher gestaltender Kraft forderten die Grundzüge der Kunstgeschichte, ein Buch, das in der Handbücherlitteratur nicht seines Gleichen hat. Bringt man auch in Anschlag, dass Lernzeit und Lehrerfahrung eines Menschenalters demselben zu Grunde

liegt, immer noch bleibt das Gruppiren einer Unsumme sorgfältig ausgewählter und gesichteter Thatsachen um grosse leitende Gesichtspunkte, der gleichbleibende Stärkegrad künstlerischer Empfindsamkeit, der einheitliche Zug der Darstellung, der weder durch ruckweise einsetzende Rhetorik noch durch fahrlässiges Sichgehenlassen in Gedankenbau und Satzbau entstellt wird, Eigenthum einer ganz persönlichen Begabung, in der Fähigkeiten, die meistens nur getrennt sich finden, zu seltener Harmonie sich zusammenschliessen. Aber gerade dies Gleichmaass von Phantasie- und Verstandeskraft, von analytischem und synthetischem Vermögen, das auch wieder gleichmässig die Thätigkeit der Phantasie und des Verstandes regelte, haben Springer's Bedeutung als Kunsthistoriker bestimmt. Bei dem Lehrer kam dann noch ein Anderes hinzu: die Macht der Beredsamkeit, Beredsamkeit in jenem Sinne, welche für ein mächtig arbeitendes, nichts destoweniger unter strenger logischer Zucht stehendes Gedankenleben ohne Mühe und ohne Suchen den bezeichnendsten und knappesten sprachlichen Ausdruck zur Verfügung hat. Zu welcher Harmonie mussten Gedanken- und Empfindungsleben, Verstand und Phantasie sich zusammenschliessen, um jene mächtige Wirkung auf Geist und Phantasie der Hörer zu üben, wie sie von Springer's Vorträgen ausging. Und wer aus Erfahrung alle die Versuchungen und Verlockungen kennt, welche bei dem auch auf das Sorgfältigste vorbereiteten und disponirten freien Vortrag den Geist auf Nebenwege zu ziehen suchen, der hört mit Neid oder Bewunderung, wie Springer in jedem seiner Vorträge ein nicht bloss dem Gegenstande, sondern auch der Form nach abgeschlossenes Ganze zu geben vermochte. Diese Gabe mündlicher Mittheilung verbunden mit den Eigenschaften, welche Springer als Forscher auszeichneten, verwirklichten in ihm das Ideal eines akademischen Lehrers. So war es seine Persönlichkeit, welche nicht wenig dazu beitrug, dass die Kunstgeschichte sich die Stellung erwarb, welche ihr neben den geschichtlichen Schwesterdisciplinen an den Universitäten zukommt. In Bonn klang der Name Springer's gleich hell wie der Jahn's und Ritschl's — das war ein Sieg, der nicht bloss dem Mann, sondern auch der durch ihn vertretenen Disciplin zu Gute kam. Und so hat auch Springer dem kunstgeschichtlichen Lehrstuhl in Strassburg die Weihe gegeben und er war dann der Erste, der die Kunstgeschichte an der Universität Leipzig zu vertreten hatte. Wo immer er hinkam, da hatte es mit einer leichtfertigen Auffassung der Kunstgeschichte ein Ende. Bald lernte er allerdings auch erkennen, wie viel Verschuldung an der Missachtung der Kunstgeschichte Vertreter derselben selber hatten. Gegen solches wissenschaftliche Freischärlerthum ist er im Kampfe nicht ermüdet. Leichtherziges Hypothesenspiel, auch wenn es mit allem Flitter der Geistreichigkeit ausgestattet war, phantasievollen Subjectivismus, auch wenn er von der Volksgunst getragen ward, hat er zu bekriegen nie aufgehört. Das war ein Zorn, aus lautersten ethischen Motiven heraus, denn Springer wusste, was in Frage stand. Doch auch wenn er tadeln musste, kam ihm der Tadel nicht leicht. »Es ist ein bitteres Handwerk, das Kritisiren — seufzte er einmal — wenn man nicht loben kann.« Das Recensiren im gewöhnlichen Sinne »mit seinen rothen Strichen, seinen schulmeisterlichen Einzel-

ausstellungen« entsprach ihm wenig, immer schritt er dabei zur Formulirung neuer fruchtbringender Gesichtspunkte vor, man lese Berichte wie die über die Ausgabe der Adahandschrift in den Göttinger Gelehrten Anzeigen, oder über die bei Grote erschienene Geschichte der deutschen Kunst im Repertorium. Sein unbestechlicher Wahrheitssinn machte ihm freilich oft ganz unvermuthet den Freund zum Feinde, bitter klagte er dann über das Verkennen seiner Absichten, aber die Würde der Wissenschaft hat er doch nie persönlichen Beziehungen geopfert. Und so über manche Erscheinung der Gegenwart verstimmt, hat er gerne den Blick der Zukunft zugewendet. »Mit . . . der jüngeren Genossen Hilfe — schrieb er einmal — wird es hoffentlich noch besser werden und die Kunstgeschichte vollständig aufhören, an Universitäten nur als Zierpflanze zu gelten, das war das grösste Hemmniss ihrer raschen Entwicklung. Denn mögen die Herren . . . . ., die aussen stehen, sagen, was sie wollen, nur wenn die Kunstgeschichte Universitätsdisciplin bleibt, kann sie sich als Wissenschaft erhalten.« Solche Hoffnung stand auf festem Boden; als er ihr Ausdruck gab, feierte er das Fest einer fünfundzwanzigjährigen oder besser gesagt vierunddreissigjährigen Lehrthätigkeit und die Festschrift, die ihm ehemalige Schüler überreichten, gab ihm den Beweis, auf wie fruchtbarem Boden Lehre und Beispiel fortwirkten. Und wie diese Festschrift, so bewies die fortlaufende Reihe der Dissertationen, die unter seiner Leitung entstanden, dass er in Leipzig eine feste Lehrüberlieferung und Lehrmethode geschaffen hatte, an deren Grundsätzen nicht zu rütteln sein wird. Hat man aber die Vorzüge des Forschers und Lehrers dargelegt, so kommt noch Eins, um die Ursachen von Springer's Erfolgen zu übersehen, was ganz Eigenthum seiner sittlichen Persönlichkeit war: seine Pflichttreue. Man staunt es wie ein Wunder an: zunehmendes Siechthum scheint seine Arbeitskraft und seine Arbeitsfreudigkeit eher zu erhöhen als herabzusetzen. »Mir stockt der Athem — schrieb er vor fast zehn Jahren — wenn ich daran denke, was ich noch zu thun habe, dabei steht es mit meiner Gesundheit nicht sonderlich.« Und gelegentlich jener Feier im Mai 1885: »All die Theilnahme . . . muss mich anspannen, was ich noch an Lebensjahren übrig habe, recht intensiv im Dienste der Wissenschaft zu verwenden.« Und dann klingt es nochmals wie ein Siegesruf des Geistes über den Körper Ende Januar dieses Jahres, als schon schweres Siechthum ihn quälte: »Zum Glück hat mich die Arbeitslust und Arbeitskraft nicht einen Augenblick verlassen. Ich habe zu Weihnachten zwei Manuscripte auf meinen Schreibtisch legen können« (die Selbstbiographie und die Dürermonographie). Bei der Arbeit wurde er vom Tod ereilt. — Und als er noch am Tage vor seinem Tode in die Grosse Passion sich versenkte, da hat gewiss nicht bloss der Forscher, sondern auch der leidende Mensch mit dem tiefsinnigsten deutschen Künstler, der immer sein Liebling gewesen, Zwiesprache gehalten.

Nur dem kunstgeschichtlichen Forscher und Lehrer sollten zunächst an dieser Stelle, wo auch er daheim war, einige Worte der Erinnerung geweiht werden. Des deutschen Patrioten, des Politikers, des Geschichts-

schreibers soll gedacht werden, wenn wir erst sein eigenes Bekenntniss vernommen haben werden, »wie ich ein Deutscher wurde.« Wir Alle aber, die wir uns in dem von ihm hinterlassenen Erbe theilen, wollen es nicht bloss geniessen, sondern auch nach Kräften mehren. Kaum eine andere Wissenschaft birgt so viel Verlockung in sich, der geistreichen Paradoxie, der pikanten Hypothese, dem von Augenblicksstimmung abhängigen Urtheil zu unterliegen, wie die Kunstgeschichte; streben wir ihm nach an wissenschaftlicher Redlichkeit, an strenger, auch der Härte gegen uns selbst fähigen Zucht des Urtheils, und halten wir wie er fest an methodischer nüchterner Forschung — Alles in Allem — an seinem Glaubensbekenntniss: die Kunstgeschichte ist eine Wissenschaft, von den anderen historischen Disciplinen durch den Gegenstand, aber nicht durch die Methode unterschieden. Dann werden wir nach einem Menschenalter nicht mehr die Grundlagen unserer Disciplin vor inneren und äusseren Feinden darzulegen und zu vertheidigen haben, und die wissenschaftlichen Unthaten eines undisciplinirten Freischärlerthums, die auf keinem Gebiete wissenschaftlicher Thätigkeit fehlen, werden nicht mehr Veranlassung geben, auf die Wissenschaft selber, sondern wie es Recht und Billigkeit heischt, nur auf den missrathenen Vertreter derselben mit dem Finger zu weisen. Das wird die würdigste Ehrung sein, die wir seinem Andenken bringen können. — Der machtvolle Redner eifert nicht mehr an, aber der grosse Forscher und der grosse Mensch ist unter uns geblieben, das genügt, dass wir seiner Führerschaft sicher bleiben. *Hubert Janitschek.*

Karl Eduard von Liphart †.

Wenige deutsche Kunstfreunde und Künstler, die in den letzten drei Jahrzehnten auf einige Zeit Florenz besucht haben, werden nicht persönlich ergriffen worden sein durch die Nachricht vom Tode des »alten Liphart«, der am 23. Februar in seinem geliebten Florenz seinem langen glücklichen Leben ein Ziel setzte. Für die kleine Colonie deutscher und deutsch empfindender Reisender, die in Florenz italienische Kunst an ihrer Quelle geniessen und studiren wollten, war sein gastliches Haus mehr als ein Vierteljahrhundert lang der Mittelpunkt. Gastlich freilich in einem ganz eigenen, im besten Sinne. Nicht zu Gastereien fanden sich hier die Gäste zusammen: wer zeitig genug kam, durfte noch am runden Tisch des Vorzimmers eine Tasse Thee mit den alten Herrschaften zusammen einnehmen; aber schon die erste Frage gab eine Discussion, Bücher und Mappen wurden herangeschleppt, der Thee musste verschwinden, der »Liphart'sche Abend« begann. Diese ungezwungenen Unterhaltungen über alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft, in denen Liphart selbst bis in die achtzigsten Jahre stets den Mittelpunkt bildete, die durch seine nervöse Lebendigkeit angeregt und belebt wurden und aus seinem ganz ungewöhnlichen, ebenso vielseitigen wie gründlichen Wissen den überreichen Stoff zogen, sind für manche jüngere und nicht wenige ältere Kunsthistoriker und Kunstfreunde von bleibendem Einfluss für ihr Verständniss und ihre Auffassung der alten Kunst geworden; und mancher Künstler verdankt ihnen die Anregung zu einem lebendigen Verhältniss zur älteren Kunst, namentlich zur Florentiner Kunst. So lange Liphart noch seine ausserordentliche körperliche Rüstigkeit in vollem Maasse besass — und diese nahm erst in den letzten sieben oder acht Jahren durch wachsende Schwäche der Füsse allmählich ab —, waren diese Abende nur der kritische Abschluss, gewissermaassen das Repetitorium für das, was am Tage oder in verschiedenen Tagen vorher auf Ausflügen in und um Florenz, gelegentlich selbst in Mittel- und Oberitalien unter Liphart's Führung gesehen und genossen war.

Karl Eduard von Liphart war der Sprosse einer alten livländischen Familie, deren grosser Fideicommissbesitz bei Dorpat noch wenige Jahre vor seinem Tode in seine Hand überging. Eine ungewöhnlich sorgfältige Erziehung, die ihm seine Eltern angedeihen liessen, fand bei ihm den besten Boden. Schärfe der Auffassung vereinigte sich in Liphart mit Wissensdurst und

Gründlichkeit. Auf den Universitäten Dorpat, Königsberg und Berlin studirte er Mathematik, Anatomie und Naturwissenschaften. Zu seinem Landsmann Bär, zu Diffenbach, Joh. Müller u. A. trat der junge Student in nähere Beziehungen. In Berlin erschloss sich ihm zuerst das Gebiet der Kunst, für das sich sein Herz bei einem mehrjährigen Aufenthalte in Italien und durch den Umgang mit Rumohr, Passavant, Graf Schack voll erwärmte. Aus Italien zurückgekehrt, liess sich der junge Liphart zunächst wieder in Berlin nieder; nach seiner Verheirathung mit einer Gräfin Bylandt 1839 zog er auf mehrere Jahre nach Bonn, wo er mit Schlegel befreundet wurde und durch ihn zu philologischen Studien, namentlich zur Beschäftigung mit neueren Sprachen angeregt wurde. Aus dieser Anregung entsprang der Plan zu einer spanischen Reise, welche er 1843 in Begleitung eines jüngeren Bruders ausführte. Auch in Spanien war wieder die Kunst, waren namentlich die Schätze der Madrider Galerie der Hauptanziehungspunkt für seine Studien.

Von dieser Reise kehrte Liphart mit seiner Familie für eine Reihe von Jahren nach seiner Heimath zurück. Erst im Anfang der sechziger Jahre kam der alte Plan, im Süden seinen dauernden Wohnsitz aufzuschlagen, in Folge der Kränklichkeit eines seiner Kinder zur Ausführung. Liphart siedelte nach Florenz über, wo er in der bescheidenen Wohnung in Via Romana sein Heim gründete.

Diese Wohnung, mit dem köstlichen Ausblick in den Giardino Boboli auf der einen und den Giardino Torrigiani auf der anderen Seite, ist bei uns Jüngeren mit der Erinnerung an den »alten Liphart« unzertrennlich. Innen sah es eigenthümlich genug aus, namentlich im Arbeitszimmer. Mappen voll der werthvollsten alten Stiche und Handzeichnungen, untermischt mit Photographien, Gipsabgüssen und Büchern, die in den Repositorien und Schränken keinen Platz hatten, lagen auf und unter den Tischen und Stühlen, und an den Wänden hingen gerahmte Photographien, Gipsabgüsse und Copien alter Bilder von der Hand seines Sohnes Ernst und Lenbach's in bunter Reihe neben werthvollen alten Bildern und Sculpturen. Alle diese Schätze schienen in solcher Unordnung, dass man eine Benutzung derselben unmöglich hielt. Und doch kannte der Besitzer sich so genau darin aus, hielt er so peinliche Ordnung in dieser anscheinenden Unordnung, dass seine jungen Freunde sich manchen derben Verweis zuzogen, bis sie es beim Durchblättern der Bände, beim Auf- und Abhängen der Photographien u. s. f. dem musterhaften Ordnungssinne des Besitzers recht zu machen verstanden.

Dieses eigenartige Heim Liphart's war das treue Abbild seines Geistes: ein riesiger Vorrath des vielseitigsten Wissens in anscheinender Unordnung, aus dem er aber jederzeit und für jeden das Wissenswerthe herauszuholen verstand. Liphart war ein Original im besten Sinne des Wortes. Seine hagere Gestalt mit dem scharfen Profil ist durch Lenbach's treffliches Porträt in Aller Gedächtniss. In seinem Wesen gab er sich gelegentlich ebenso scharf: einen Neuling, der ihn durch irgend eine leichtsinnige Bemerkung reizte, konnte er in seiner heftigen, polternden Weise, mit seinem scharfen hohen livländischen Organ so tüchtig zurechtsetzen, dass ihm angst und bange

dabei werden musste. Aber das waren nur gut gemeinte Aeusserungen seines nervösen, sprudelnden Wesens, seiner offenen Natur: Liphart hatte in Wahrheit das gutherzigste, kindlichste Gemüth! Wer ihn näher kennen gelernt hat, wird ihm für die zahlreichen Beweise seiner Gefälligkeit, seines hilfreichen, mittheilsamen Sinnes stets dankbar sein. So abgeneigt er jedem Dociren, jedem lehrhaften Thun war, so bereit war er jederzeit, von seinem Schatz des vielseitigsten Wissens rückhaltlos abzugeben. Dadurch dass er dies nicht in docirender Weise that, sondern in die feine Form der Selbstforschung kleidete, war seine Belehrung so überaus anziehend und wirkungsvoll; sie wurde dies in noch höherem Grade dadurch, dass Liphart vor den Monumenten selbst und durch Vergleichung mit Hilfe seines reichhaltigen Materials an Reproductionen jeder Art mit seinen alten und jungen Freunden alle einschlägigen kunsthistorischen und historischen Fragen behandelte.

Auf diese Weise hat K. E. von Liphart, obgleich schriftstellerisch so gut wie gar nicht thätig, auf die neuere deutsche Kunstwissenschaft, namentlich in der Richtung der Exegese der Kunstwerke und der Bildung des Geschmacks, stärker und bedeutsamer eingewirkt, als mancher Lehrer der Kunstgeschichte oder Kunstschriftsteller; dadurch hat er zugleich manchem deutschen Künstler das Verständniss für die alte Kunst eröffnet und so auch auf die Entwicklung unserer neueren Kunst einen glücklichen Einfluss ausgeübt. In dem Herzen Aller, die mit ihm in nähere Berührung gekommen sind, hat sich Liphart ein bleibendes Denkmal gesetzt. *W. Bode.*

Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts.

Von **Eduard Dobbert.**

(4. Fortsetzung.)

Zweites Capitel.
Das Abendmahl in der byzantinischen Kunst.

I. Bis ins 9. Jahrhundert.

8. Die frühesten rituellen Darstellungen des Abendmahles.

Kommt in den bisher besprochenen byzantinischen Abendmahlsbildern wesentlich der oben (S. 176, 177) erwähnte, der frühbyzantinischen Kunst eigene Zug zum Historischen zum Ausdruck, so bietet uns bereits das 6. Jahrhundert auch solche Abendmahlsbilder, in denen jenes andere wichtige Moment der byzantinischen Kunst vorherrscht, welches ich als das feierlich würdevolle oder ceremoniöse bezeichnete.

Es sind zwei Miniaturen, die hier in Betracht kommen: die eine befindet sich in dem Codex Rossanensis (vergl. oben S. 195), die andere in der 586 vollendeten syrischen Evangelienhandschrift des Rabula in der Bibl. Laurentiana zu Florenz.

Die Miniatur des Codex Rossanensis füllt die oberen Theile zweier Seiten desselben auf Fol. 3 v. und Fol. 4 r. (Fig. 26 und Fig. 27) [1]. Auf Fol. 3 v. nahen von rechts her sechs Jünger, deren letzter als Judas erkannt worden ist [2], demüthig ihrem Meister, um aus seiner Hand das Brod zu empfangen, auf Fol. 4 r. reicht Christus den übrigen sechs Jüngern — der erste ist als Petrus, der vierte als Johannes, der fünfte als Jacobus erkannt worden [3] — den Wein. Im Hinblick auf spätere, weiter unten zu besprechende Denkmäler haben wir uns die beiden Darstellungen als ein Bild zu denken,

---

[1] Nach v. Gebhardt und Harnack, Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis, Taf. IX und Taf. X.

[2] Ebenda S. XXXIX. Vergl. auch J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887, S. 132, Anm. 1.

[3] v. Gebhardt und Harnack, S. XXXIX.

auf welchem die beiden Christusgestalten, einander den Rücken zukehrend, neben einander stehen.

In der Miniatur des syrischen Codex (Fig. 28) [4]) sind elf Jünger — unter dem fehlenden haben wir uns ohne Zweifel Judas Ischarioth zu denken — von links her auf Christus zugeschritten. Dieser reicht mit der Rechten dem demüthig die Hand danach ausstreckenden Petrus das Brod, die Hostie, in



Fig. 26.

der Linken aber hält er eine Schale, die Trinkschale [5]). Wir haben uns wohl das Brod zuvor in diese Trinkschale getaucht zu denken, im Hinblick auf einen alten Gebrauch der orientalischen Kirche, wonach Brod und Wein durch das Eintauchen des ersteren in den letzteren gemeinsam genossen wurden, um durch diese Vermischung (ἅγια ἕνωσις, unio, commixtio) die Zusammengehörigkeit, die Einheit von Leib und Blut zu betonen. So liest man bei



Fig. 27.

Sophronius (7. Jahrhundert), dass die Märtyrer Cyrus und Johannes häufig den Kelch trugen, angefüllt mit dem heiligen Leibe und Blute des Herrn [6]). Auch kam die Sitte auf, das vom Wein durchtränkte Brod den Communicanten mittelst eines Löffels zu reichen [7]).

---

[4]) Nach Rohault de Fleury, L'Évangile, T. II, Pl. LXXIII.

[5]) Vergl. Kondakoff, Histoire de l'art byz. 130, russ. Ausgabe 80; Ussoff, Das syrische Evangelium der Bibl. Laurent, in den Memoiren der Kais. Moskauer Archäol. Gesellschaft: »Древности«, XI, 1886, S. 22 u. S. 51. (Russisch.)

[6]) S. Sofron. bei Mai, Spic. rom. III, p. 175; bei Garrucci, St. dell' arte cr. I, 554.

[7]) Siehe weiter unten. Vergl. Herzog und Plitt, Real-Encykl. für protestant.

In den Miniaturen des Codex Rossanensis und der syrischen Evangelienhandschrift ist die Einsetzung des Abendmahles durch Christus zur Darstellung gebracht, doch nicht in der Weise, wie die Evangelien diesen Vorgang schildern, nicht als eine Episode bei dem letzten Passah-Mahle, das Christus mit seinen Jüngern einnahm, sondern in der Form jener gottesdienstlichen Handlung, welche sich aus Anlass der Evangelienberichte in der frühchristlichen, beziehungsweise der griechischen Kirche herausgestaltet hatte.

Den Genuss des Abendmahles in den ersten Christengemeinden haben wir uns sehr einfach zu denken. Die Gemeinde kam wohl täglich am Abend zusammen und hielt eine gemeinsame Mahlzeit, ἀγάπη, zu welcher die Vermögenden für die Aermeren von ihrem Vorrathe beisteuerten. In Nachahmung des Passahmahles Christi liess man dieser Mahlzeit die Eucharistie folgen: es wurde gebrochenes Brod und der Kelch herumgereicht, wobei vielleicht schon damals die bei den Synoptikern und Paulus (1. Korinth. XI, 23 f.) angeführten Einsetzungsworte Christi angewendet wurden [8]. Bereits im 2. Jahrhundert nahm aber die Handlung einen feierlicheren Charakter an. Unordnungen, wie sie schon 1. Korinth. XI, 20 f. gerügt werden und wie sie im Laufe der Zeiten sich naturgemäss immer stärker einstellen mussten, führten zu einer Trennung der Abendmahlsfeier von der Agape. Wohl schon seit dem 2. Jahrhundert ward es Sitte, das Abendmahl nüchtern zu empfangen, wodurch die Verlegung der Communion auf den Morgen von selbst gegeben war. Sie wurde nun mit dem Morgengottesdienste verbunden, nur am Gründonnerstag bestand eine Zeit lang die Verbindung der Communion mit der Agape zur Erinnerung an die Einsetzung des Abendmahles fort [9].



Fig. 28.

Die Feier des Abendmahles gestaltete sich allmählich zu einem überaus

Theol., 2. Aufl., Bd. I, S. 53; Real-Encykl. d. christl. Alterth. II, 340; K. Weiss, in den Jahrb. der Wiener Central-Comm., Bd. IV, S. 9.; Rohault de Fleury, La Messe I, 43.

[8]) Vergl. Hasemann, Griech. Kirche, in der Allg. Encykl. d. Wiss. u. K. von Ersch und Gruber, Sect. I, Th. 84, S. 34.

[9]) Vergl. Kraus, »Agapen« in der Real-Encykl. d. christl. Alterth., I, 25.

feierlichen Act, bei welchem die Functionen des Presbyters und der Diakonen, sowie das Verhalten der Gemeindeglieder (fideles, πιστοί) streng vorgeschrieben waren.

Von besonderem Interesse ist nachstehende Schilderung einer Communion, wie sie um die Mitte des 2. Jahrhunderts gefeiert zu werden pflegte, bei Justinus Martyr, Apol. I, 65: Dann wird demjenigen, welcher den Brüdern vorsteht, Brod und ein Kelch mit Wasser und Wein gereicht. Nachdem er dieselben ergriffen, bringt er Preis und Ruhm dem Vater des Alls durch den Namen des Sohnes und des heil. Geistes und spendet in reichem Maasse den Dank dafür, dass wir von ihm jener (Gaben) gewürdigt sind. Nachdem er Gebete und Danksagung vollendet, stimmt die ganze anwesende Menge »Amen« sagend zu, »Amen« aber bedeutet im Hebräischen: »es geschehe!« Nachdem nun der Vorsteher die Danksagung vollzogen und die ganze Menge zugestimmt hat, geben diejenigen, die von uns Diakonen genannt werden, jedem der Anwesenden von dem gesegneten Brod und Wein und Wasser zu geniessen und den Abwesenden bringen sie es [10]).

Unsere beiden Miniaturen stellen nun gleichsam eine Mustercommunion dar, bei welcher Christus selbst das Amt des Priesters oder des Diakon versieht, die Apostel aber die communicirende Gemeinde bilden. Wie bereits die oben mitgetheilte Stelle der Apologie des Justinus Martyr nicht etwa bloss einen Diakon das Abendmahl austheilen lässt, vielmehr daselbst berichtet wird, dass die Diakonen jedem der Anwesenden von dem gesegneten Brod sowie von dem Wein und Wasser zu geniessen geben, so dass wir uns doch wohl je zwei Diakonen, den einen mit dem Brod, den andern mit dem Kelche die Handlung vollziehend denken dürfen; wie ferner nach dem aus dem 4. Jahrhundert stammenden 8. Buch der apostolischen Constitutionen (VIII, 13) Brod und Kelch durch verschiedene Personen, jenes durch den Priester, dieser durch den Diakon gereicht wurde [11]): so ist in der Miniatur des Codex Rossanensis und in zahlreichen späteren, weiter unten zu besprechenden Fällen die Gestalt Christi als Brod- und Weinspender verdoppelt, während in der Darreichung des weindurchtränkten Brodes auf dem Bilde der syrischen Handschrift, wie bereits oben erwähnt wurde, sich ein Gebrauch der griechischen Kirche bei der Laiencommunion spiegelt.

---

[10]) Ἔπειτα προσφέρεται τῷ προεστῶτι τῶν ἀδελφῶν ἄρτος καὶ ποτήριον ὕδατος καὶ κράματος· καὶ οὗτος λαβὼν οἶνον καὶ δόξαν τῷ πατρὶ τῶν ὅλων διὰ τοῦ ὀνόματος τοῦ υἱοῦ, καὶ τοῦ πνεύματος τοῦ ἁγίου ἀναπέμπει· καὶ εὐχαριστίαν ὑπὲρ τοῦ κατηξιῶσθαι τούτων παρ' αὐτοῦ ἐπὶ πολὺ ποιεῖται· οὗ συντελέσαντος τὰς εὐχὰς καὶ τὴν εὐχαριστίαν, πᾶς ὁ παρὼν λαὸς ἐπευφημεῖ λέγων· ἀμήν. τὸ δὲ ἀμὴν, τῇ Ἑβραΐδι φωνῇ τὸ γένοιτο σημαίνει. εὐχαριστήσαντος δὲ τοῦ προεστῶτος, καὶ ἐπευφημήσαντος παντὸς τοῦ λαοῦ, οἱ καλούμενοι παρ' ἡμῖν διάκονοι, διδόασιν ἑκάστῳ τῶν παρόντων μεταλαβεῖν ἀπὸ τοῦ εὐχαριστηθέντος ἄρτου καὶ οἴνου καὶ ὕδατος, καὶ τοῖς οὐ παροῦσιν ἀποφέρουσι. Migne, Patrol. gr. VI, p. 428.

[11]) Vergl. den Artikel: »Communion« von Peters in der Real-Encykl. der christl. Alterth. I, S. 316, und den Artikel »Liturgie« von Bickell, ebenda II, S. 318.

Dem Ritus der Communion in altchristlicher Zeit und der später von der griechischen Kirche zum Gesetz erhobenen Sitte entspricht in den beiden Miniaturen auch dieses, dass Christus den demüthig nahenden Aposteln das Abendmahlsbrod nicht in den Mund, sondern in die Hand reicht, denn auf den Ruf: »Das Heilige den Heiligen« traten die Gläubigen zum Altar, um stehend, aber tief gebeugt, den Leib des Herrn in die hohle rechte, von der linken unterstützte Hand zu empfangen [12]). Ist diese Haltung der Hände in den beiden hier besprochenen Bildern noch nicht wahrzunehmen, küsst vielmehr in der Darstellung des Codex Rossanensis der erste Apostel in tiefer Verehrung, voller Begeisterung, die ihm das Brod in die Hände legende Rechte Christi, während sein Nachbar die Hände flehend emporhält, der dritte Apostel aber mit gewandbedeckten Händen auf Christus zugeschritten ist, so dürfen wir hier wohl noch eine gewisse Unabhängigkeit der byzantinischen Kunst von der kirchlichen Vorschrift annehmen, wie sie in späteren Jahrhunderten nicht mehr bestand. Vorläufig sei hier daran erinnert, dass die oben S. 199, Fig. 23 abgebildete Miniatur der Petersburger Handschrift aus dem 8. oder 9. Jahrhundert die von der Kirche bei der Communion vorgeschriebene Haltung der Hände bereits aufweist.

Im Hinblick auf den eminent monumentalen Charakter des rituellen Abendmahlsbildes im Codex Rossanensis, sowie wegen des Umstandes, dass wir dieselbe Composition in späterer Zeit immer wieder als Wandbild in den Apsiden byzantinischer Kirchen antreffen, darf hier wohl die Vermuthung ausgesprochen werden, dass diese ceremoniöse Darstellungsweise des Abendmahles schon im 6. Jahrhundert als malerische Ausstattung der Sanctuarien byzantinischer Kirchen vorkam. Es ist wahrscheinlicher, dass diese feierliche Schilderung der Abendmahlsspende von den Kirchenwänden in die Handschriften gedrungen ist, als dass sie den umgekehrten Weg eingeschlagen.

Die Art, wie in der Communionsdarstellung des Codex Rossanensis Christus zweimal vorkommt, bestärkt mich in der soeben vorgetragenen Meinung. Dem Urheber der Miniaturen scheint die Verdoppelung der Gestalt Christi, welche in einem feierlichen Wandbilde der Kirchenapsis im Hintergrunde des Altares, vor dem die Gemeinde zu communiciren pflegte, nichts Störendes hat, ästhetische Bedenken erregt zu haben, die er nun dadurch zu umgehen suchte, dass er die Darstellung auf zwei Blätter vertheilte, wodurch er allerdings auf die Abgeschlossenheit, die Vollständigkeit jedes der beiden Bilder verzichtete.

Dass Apsiden-Malereien oder -Mosaiken schon früh ihren Einfluss auf

---

[12]) Siehe Peters a. a. O., wo Dionys. Al. ap. Eus. H. e. VII, 9; Tert. De idolol. c. 7; De or. c. 14; Chrys. Hom. 20 in ep. 2 ad Cor. X, 539 citirt werden. Siehe auch Cyrill v. Jerusalem, ed. Rupp, Bd. II, S. 393 f. Mystagogica catechesis quinta § 20 f. Es sei hier auch an jene, im Repert. XIII, 430 mitgetheilte Stelle der Inschrift zu Autun erinnert, in welcher der Gläubige eingeladen wird, den Fisch zu essen, den er in den Händen halten würde.

andere Kunstwerke ausübten, ist durch de Rossi gelegentlich der Veröffentlichung der bei Ain Beida gefundenen silbernen Kapsel aus dem 5. Jahrhundert bewiesen worden [13]).

---

9. Das Verhältniss der rituellen Abendmahlsdarstellungen zu der altchristlichen Kunst.

Habe ich es soeben als wahrscheinlich bezeichnet, dass die Abendmahlsspende an die Apostel schon im 6. Jahrhundert in den Apsiden byzantinischer Kirchen dargestellt wurde, so möge nun der Versuch folgen, einen Zusammenhang dieser Darstellung mit der altchristlichen Kunst zu finden.

Ich gehe von den im 1. Capitel dieser Arbeit besprochenen Darstellungen der Brodvermehrung und der Hochzeit zu Kana aus, welche ja, wie wir sahen, als Hinweise auf das Abendmahl betrachtet wurden. Vor allen anderen kommt hier jenes Wandgemälde in Betracht, welches eine Apsis der Katakomben zu Alexandria schmückt (Repert. XIII, 375, Fig. 8). Der Uebergang von dieser Darstellung der beiden soeben genannten Wunderthaten Christi zu dem rituellen Abendmahlsbilde in den Apsiden byzantinischer Kirchen erscheint in der That als ein leicht zu bewerkstelligender, finden wir doch daselbst bereits Christus in doppelter Gestalt auf einem und demselben Bilde, diejenigen Wunder wirkend, welche auf die beiden Elemente des Abendmahls bezogen wurden. Auch ist es wohl für unsere Frage von Bedeutung, dass die älteste unter den bisher bekannt gewordenen ceremoniösen Abendmahlsdarstellungen, diejenige des Codex Rossanensis, wahrscheinlich in Alexandrien entstanden ist [14]). Auch dieses hat das Wandbild in Alexandrien mit einer Anzahl weiter unten zu besprechender byzantinischer Communionsbilder gemein, dass dort bei der Brodvermehrung an die Stelle eines weniger bedeutenden Jüngers (Philippus), den das vierte Evangelium an dieser Stelle nennt, der angesehenere (Petrus) getreten ist, wie hier bei der Abendmahlsspende Paulus, Marcus und Lucas die Stelle dreier Jünger einnehmen, welche wir uns nach den evangelischen Berichten am Abendmahl Theil nehmend zu denken haben. Hier wie dort erscheint also das historische Moment durch das eminent kirchliche in den Hindergrund gedrängt.

Einen Zusammenhang sehe ich ferner zwischen dem rituellen Abendmahlsbilde und jenen häufigen Sarkophagdarstellungen der wunderbaren Speisung, wo Christus in der Mitte steht und zwei Jünger ihm Brode und Fische bringen, auf die er dann weihend seine Hände legt [15]), eine Haltung, die, wie wir oben Repert. XIII, 287 sahen, wahrscheinlich dem Ritus entnommen ist, nach welchem in der alten Kirche der administrirende Geistliche die Consecration der Abendmahlselemente vollzog. Auch sei hier daran erinnert, dass

---

[13]) De Rossi, La Capsella argentea Africana offerta al Sommo Pontefice Leone XIII dall' Emmo sig. Card. Lavigerie, arcivescovo di Cartagine, Roma 1889, p. 21 f. Vergl. auch Kraus im Repert. XII, 409.

[14]) Vergl. oben S. 195.

[15]) Vergl. Repert. XIII, 372, Fig. 6; 379, Fig. 9.

ja an einem der hierher gehörenden Reliefs [16]) Christus durch den neben ihm angebrachten Altar doch wohl als Priester charakterisirt ist, das Priesterthum aber für seine Functionen im rituellen Abendmahlsbilde vor Allem bezeichnend ist.

In formaler Beziehung mochten auf die Entstehung der Apsidendarstellung der Communion auch jene Apsidenbilder einen Einfluss gehabt haben, in denen Christus voller Würde in der Mitte von Aposteln und anderen Heiligen steht oder thront, welche von beiden Seiten auf ihn zustreben, in der unmittelbaren Nähe Jesu fast immer Petrus und Paulus. Eine Anzahl solcher Bilder ist bekanntlich in römischen Kirchen auf uns gekommen. Vor Allem sei auf das Mosaikbild hingewiesen, welches spätestens im Jahre 472 in der Apsis der Kirche S. Agata in Subura entstand, gegen Ende des 16. Jahrhunderts zwar zu Grunde ging, aber in leicht colorirten, aus dem 16. Jahrhunderte stammenden Copieen der 13 Gestalten, welche die Darstellung bildeten, auf uns gekommen ist [17]). Auf den in der Mitte auf der Weltkugel thronenden Christus streben von rechts und links her je sechs Apostel hin, Petrus rechts, Paulus links an ihrer Spitze. Dieses Hinschreiten auf Christus zu beherrscht auch die ceremoniösen Communionsdarstellungen. In dem Mosaikbilde von S. Agata und in zahlreichen verwandten Darstellungen römischer Apsiden aus dem 6. und den folgenden Jahrhunderten wenden sich Apostel und Heilige Christus als dem Endziel der Erlösung zu, denn durch den Glauben an ihn haben sie das ewige Leben errungen, in den rituellen Communionsbildern schreiten die Apostel auf Christus zu, um aus seiner Hand im gesegneten Brod und Wein die Gewähr dieses ewigen Lebens zu empfangen. Wenn in einigen der betreffenden Mosaiken die Heiligen mit den Opfergaben (Oblationen) in den Händen dargestellt sind, »durch welche sie während ihres Erdenlebens ihre lebendige Theilnahme an der heiligen Abendmahlsfeier und somit ihre engste Anschliessung an Christus den Erlöser äusserlich bethätigt hatten« [18]), so erscheint der Schritt von solchen Darstellungen zu dem rituellen Communionsbilde erst recht als ein nicht allzu grosser. Dort haben wir es mit einem der Communion vorangehenden, von den alten Kirchenschriftstellern oft erwähnten Acte der Frömmigkeit, hier mit der gottesdienstlichen Handlung selbst zu thun.

Den Keim wiederum zu jenen Apsidenbildern, in denen die Apostel von beiden Seiten auf Christus zustreben, bilden doch wohl altchristliche

---

[16]) Repert. XIII, 370, Fig. 3.

[17]) Abbild. bei Garrucci, Storia dell' arte cr., IV, Tav. 240. — Ciampini, Vetera Monimenta, t. I, tab. LXXVII, hat auf Grund der Stellung und Gebärde der einzelnen Gestalten eine recht zuverlässige Reconstruction des Bildes geliefert. Vergl. Eugène Müntz, La décoration d'une basilique arienne au Vme siècle, in dessen Études iconogr. et archéolog. I, série 1887, p. 65 ff.

[18]) J. G. Müller, Die bildlichen Darstellungen im Sanctuarium der christlichen Kirchen vom 5. bis zum 14. Jahrhundert, Trier 1835. Vergl. auch die Zusammenstellung der hierher gehörenden Mosaiken in meiner Schrift über die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst, S. 14 und S. 60, Anm. 32.

Darstellungen, in welchen das Lamm Gottes inmitten von zwölf von beiden Seiten auf dasselbe zuschreitenden Lämmern steht, Bilder, die sich wiederholt in den Mosaikstreifen römischer Apsiden unterhalb jener feierlichen Darstellungen Christi zwischen Aposteln und Heiligen finden, so, der bekannten alten Copie gemäss[19]), in der Apsis der ehemaligen Petersbasilika, wo das Christuslamm aus Brust und Füssen blutet, so ferner in S. Cosma e Damiano, S. Prassede, S. Cecilia, S. Marco[20]), wie auch innerhalb der Malereien in der Apsis der Kirche S. Sebastiano (alla Polveriera). Mögen nun diese Lämmer, wenn sie aus den Städten Jerusalem und Bethlehem hervortreten, Juden und Heiden bedeuten, welche berufen sind, die Heerde Christi zu bilden[21]), oder die zwölf Apostel, eine Deutung, welche durch jenes Relief nahe gelegt wird, auf dem unterhalb der Gestalten Jesu und seiner Jünger ein Lamm mit sechs Lämmern auf jeder Seite dargestellt sind[22]), oder durch jenes andere Relief von S. Marco in Venedig (nach de Rossi aus dem 7. Jahrhundert), wo über den zwölf Lämmern ΟΙ ΑΠΟΣΤΟΛΟΙ zu lesen ist[23]); das allen diesen Darstellungen zu Grunde liegende Motiv ist wieder das Hinstreben von beiden Seiten auf Christus zu, wie in den oben erwähnten feierlichen römischen Mosaikbildern, wie in der rituellen Abendmahlscomposition. Ein besonders inniger geistiger Zusammenhang scheint mir zwischen der ehemaligen Apsisdarstellung der alten Peterskirche, welche das für die Menschheit blutende Gotteslamm zwischen den darauf hinstrebenden zwölf Lämmern zeigte, und den byzantinischen Communionsbildern zu walten, welche ja den seinen Leib und sein Blut den zwölf Aposteln darreichenden Christus zum Mittelpunkt haben.

Dass die Apostel um das Jahr 400 auch durch Tauben symbolisirt wurden, ersehen wir aus Paulinus von Nola, Ep. ad Severum XXXII, Migne Patrol. lat. t. LXI p. 336 ». . . . . Apostoli, quorum figura est in columbarum choro.« Wenn wir nun an der Vorderseite eines dem 5. Jahrhundert zugeschriebenen Altars aus Auriol (Bouches-du-Rhône)[24]) das Monogramm Christi zwischen je sechs danach hingewendeten Vögeln, die doch wohl Tauben

---

[19]) Abbild. in der Real-Encykl. der christl. Alterth. I, 71, Fig. 41.

[20]) Abbild. bei Garrucci IV, Tav. 253, 286, 292, 294.

[21]) Vergl. De Rossi, La capsella argent., 22. — Vergl. auch das Goldgefäss in der Vatican. Bibl., welches unterhalb der Darstellung Christi zwischen Petrus und Paulus das Christuslamm auf dem Hügel zwischen je drei aus Jerusalem und Bethlehem hervorkommenden Lämmern zeigt. Abbild. in der Real-Encykl. I, 612.

[22]) Siehe den Artikel »Apostel« von Krüll in der Real-Encykl. der christl. Alterth. I, 64.

[23]) J. Ficker, Die Darstellung der Apostel, S. 150, Anm. — Garrucci, Stor. dell' arte cr., t. IV, p. 35.

[24]) Abbild. in der Real-Encykl. der christl. Alterth. I, 38, Fig. 24, nach Martigny, aus Bargès, Notice sur un autel chrétien antique orné de basreliefs et d'inscriptions latines, Paris 1861. Der Altar befindet sich gegenwärtig im Museum Borelly zu Marseille. Siehe Bargès, Notice sur quelques autels chrétiens, Paris 1890, p. 55, N. 1.

bedeuten sollen, sehen, so darf wohl auch diese Darstellung, besonders da sie ein Altarschmuck ist, als eine Vorstufe des ceremoniösen Communionsbildes betrachtet werden.

---

10. Sinnbildliche Andeutungen der Eucharistie.

Die symbolische Richtung der Kunst, welche in der altchristlichen Epoche vorherrschte, wird auch in den späteren Jahrhunderten nicht gänzlich aufgegeben. Sie lässt sich denn auch an einigen auf das Abendmahl bezüglichen byzantinischen Darstellungen nachweisen.

Für die früh-byzantinische Kunst kommen namentlich nachstehende Bilder der Opfer des Abel, des Abraham und des Melchisedek in Betracht.

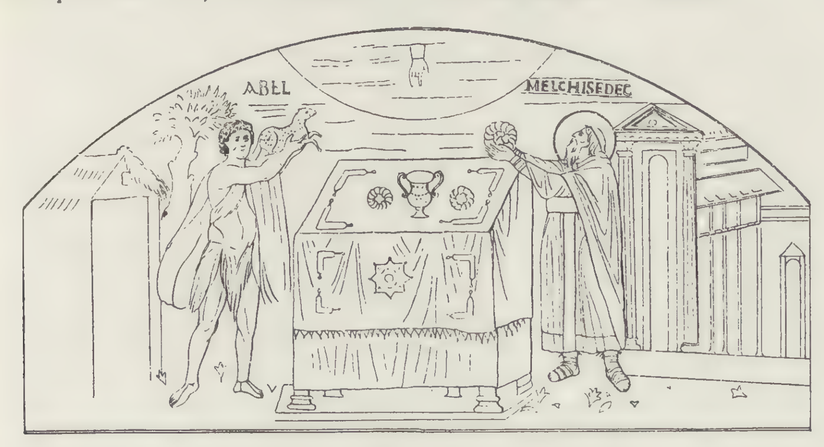


Fig. 29.

Während das Mosaikbild in der Kirche S. Maria Maggiore zu Rom, welches die Begegnung Abraham's und Melchisedek's zum Gegenstande hat [25]), diesen Vorgang noch einfach als solchen, ohne symbolische Anspielungen, zur Darstellung bringt, finden sich solche bereits in der entsprechenden Miniatur der Wiener Genesis aus dem 5. Jahrhundert [26]): hier steht der reichgekleidete Melchisedek mit einem Brod in der Rechten, einem Gefäss mit Wein in der Linken neben dem unter einem Ciborium aufgestellten Altar, der demüthig niedergebeugte Abraham aber nimmt mit verhüllten Händen die Opfergaben an. Offenbar haben hier jener Vergleich Christi mit Melchisedek im 7. Capitel des Hebräerbriefes sowie die weiter unten zu erwähnenden Stellen der kirchlichen Litteratur bereits ihre Wirkung gethan.

Ganz entschieden weisen zwei Mosaiken in Ravenna aus dem 6., beziehungsweise dem 7. Jahrhundert die sinnbildliche Beziehung des Opfers Melchisedek's auf das von Christus für die Menschheit gebrachte und in der

---

[25]) Abbild. bei Garrucci, Stor. dell' arte cr., IV, tav. CCXV.

[26]) Abbild. bei Garrucci III, tav. CXIII. Vergl. dazu: Kondakoff, Hist. de l'art. byz., 84.

Eucharistie ausgedrückte Opfer auf, und in dieselbe Beziehung sind hier auch die Opfer Abel's und Abraham's gebracht.

Auf dem einen Bilde (Fig. 29), in S. Vitale, sieht man, wie Abel und Melchisedek in der Weise von Priestern ihre Opfer, jener das Lamm, dieser ein Brod oder eine Hostie, an einem Altartische emporhalten. Der Altar ist mit zwei Tüchern bedeckt: einem unteren fast bis zum Boden herabreichenden purpurnen und einem oberen kürzeren weissen, das mit schwarzen Gammadien und Fransen verziert ist. Ohne Zweifel haben wir hier einen christlichen

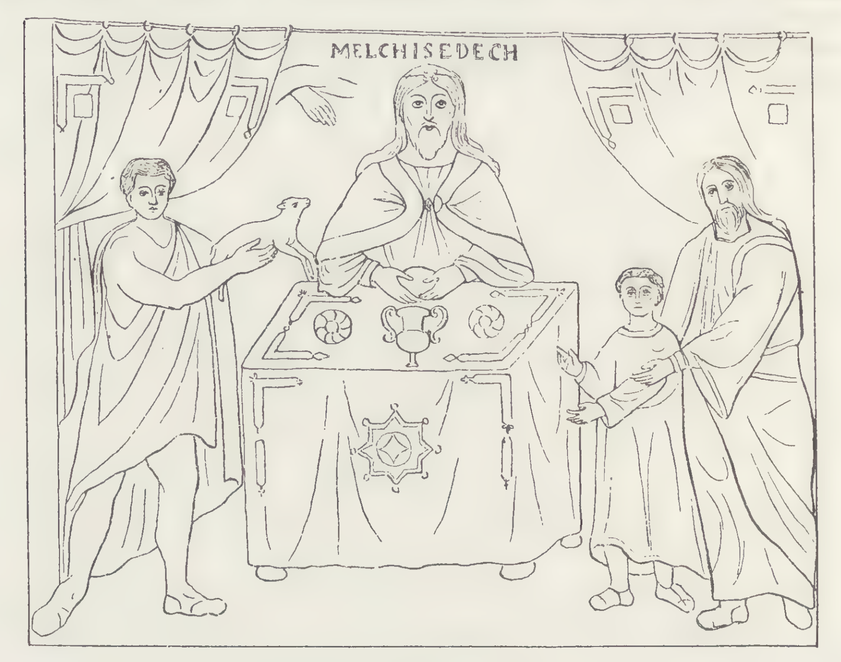


Fig. 30.

Altar des 6. Jahrhunderts vor uns[27]). Auf dem Tische steht ein goldener mit weissen Perlen und Edelsteinen verzierter Kelch zwischen zwei Broden; aus den Wolken ragt die Hand Gottes hervor. Dass hier der priesterliche Charakter Melchisedek's und der vorbildliche Opfercharakter seiner Handlung ausgedrückt werden soll, zeigt auch seine Kleidung: er trägt das Pallium nicht wie in den alten Darstellungen die Propheten und Apostel auf der Schulter, sondern wie die Bischöfe und Priester nach Weise des jetzigen Pluviale auf der Brust zusammengefaltet[28]).

Auf dem zweiten Bilde, in S. Apollinare in Classe bei Ravenna (Fig. 30), bricht der hinter einem Altar stehende Melchisedek als Priester wie Christus

[27]) Vergl. Rohault de Fleury, La Messe, I, 63. Zu den Gammadien vergl. oben S. 184.

[28]) Heuser im Artikel »Melchisedech« in der Real-Encykl. der christl. Alterth. II, 390. — Vergl. auch Garrucci, Stor. dell' arte cr. I, 277, und IV, 70.

beim Abendmahle das Brod, während Abel sein Gott wohlgefälliges Opfer, das Lamm, und Abraham seinen Sohn Isaak zum Altar bringen. Links die Hand Gottes. Die Scene ist in eine Kirche versetzt; die (auf unserer Abbildung nicht mit dargestellte) Muschelwölbung über dem mittleren Theile des Bildes deutet auf die Apsis, die zurückgeschlagenen Vorhänge auf den Eingang [29]).

Clemens von Alexandrien nennt Brod und Wein, welche Melchisedek, der König von Salem und der Priester des höchsten Gottes, darbrachte, ein Vorbild des Abendmahls. Cyprian setzt aus einander, dass Melchisedek insofern ein Vorbild Christi sei, als er ein Priester Gottes gewesen, Brod und Wein dargebracht und Abraham gesegnet habe. Verwandte Aussprüche finden sich u. A. auch bei Hieronymus und Augustinus [30]).

Das Opfer Abels hatte bereits Irenaeus zur Eucharistie in Beziehung gebracht [31]).

---

[29]) Vergl. J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna, 105, 106, wo der Beweis geführt wird, dass dieses Bild nicht vor dem 7. Jahrhundert entstanden sei.

[30]) Clemens Alex. Stromat. lib. IV, c. 25 (ed. Dindorf II, p. 410): Σαλὴμ γὰρ ἑρμηνεύεται εἰρήνη, ἧς ὁ σωτὴρ ἡμῶν ἀναγράφεται βασιλεὺς, ὅν φησι Μωυσῆς „Μελχισεδὲκ βασιλεὺς Σαλὴμ ὁ ἱερεὺς τοῦ θεοῦ τοῦ ὑψίστου“, ὁ „τὸν οἶνον καὶ τὸν ἄρτον“ τὴν ἡγιασμένην διδοὺς τροφὴν εἰς τύπον εὐχαριστίας· καὶ δὴ ἑρμηνεύεται ὁ Μελχισεδὲκ βασιλεὺς δίκαιος, συνωνυμία δέ ἐστι δικαιοσύνης καὶ εἰρήνης. — Cyprian. Ep. 63 ad Caecilium, bei Migne Patrol. lat., T. IV, p. 387: Item in sacerdote Melchisedech sacrificii Dominici sacramentum praefiguratum videmus, secundum quod Scriptura divina testatur, et dicit: Et Melchisedech, rex Salem, protulit panem et vinum (Gen. XIV, 18). Fuit autem sacerdos Dei summi, et benedixit Abraham. Quod autem Melchisedech typum Christi portaret, declarat in Psalmis Spiritus sanctus ex persona Patris ad Filium dicens: Ante luciferum genui te. Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech (Psal. CIX (CX), 4). Qui ordo utique hic est de sacrificio illo veniens et inde descendens, quod Melchisedech sacerdos Dei summi fuit, quod panem et vinum obtulit, quod Abraham benedixit. Nam quis magis sacerdos Dei summi, quam Dominus noster Jesus Christus, qui sacrificium Deo Patri obtulit, et obtulit hoc idem quod Melchisedech obtulerat, id est panem et vinum, suum scilicet corpus et sanguinem?

Hieronymus (siehe den Artikel »Melchisedech« von Heuser in der Real-Encykl. der christl. Alterth. II, 390): Melchisedech . . . qui tunc in typo Christi panem et vinum obtulit et mysterium christianum in Salvatoris sanguine et corpore dedicavit.

August. De civ. Dei XVI, c. 22 (ebenda 391): Ibi primum apparuit sacrificium, quod nunc a Christianis offertur Deo toto orbe terrarum.

In seiner Rede: In decollatione beati Joannis Baptistae (bei Migne, Patrol. lat. T. XXXVIII, p. 407) sagt Augustin: Itemque in Psalmis de Domino Jesu Christo prophetatum est, Juravit Dominus, et non poenitebit eum: Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech (Psal. CIX, 4). Qui noverunt Scripturas, sciunt quid protulerit Melchisedech sacerdos Dei excelsi, quando benedixit Abraham. (Gen. XIV, 18—20). Non oportet ut hoc memoremus propter catechumenos. Fideles tamen agnoscunt, quemadmodum ante prophetatum sit, quod modo videmus impleri.

[31]) Siehe Heuser's Artikel: Abel und Kain in der Real-Encykl. der christl. Alterth., daselbst citirt: Iren. lib. IV, c. 18, 3.

Bezüglich des Zusammenhanges des Opfers Abraham's mit der Eucharistie sei auf meine Bemerkungen im Repert. Bd. XIII S. 368 n. 10 hingewiesen, wo sich auch jenes Gebet des Messcanons findet, welches die drei, in S. Apollinare in Classe zusammen dargestellten Opferhandlungen mit der Eucharistie in Verbindung bringt: »Herr, schaue mit gnädigem und freundlichem Antlitz auf diese Gaben (d. h. Brod und Wein) und nimm sie an, wie Du die Gaben des gerechten Abel, das Opfer unseres Patriarchen Abraham und dasjenige annahmst, welches Dir Dein Hohepriester Melchisedek darbot, das heilige unbefleckte Opfer.«

Berichtigung zur 3. Fortsetzung:

Seite 191, Zeile 4 von oben sind die Worte: in Alexandrien zu streichen.

Die Prager Karlsbrücke und ihr Einsturz am 4. September 1890.

Von **Joseph Neuwirth.**

Eine der populärsten Brücken, welche die Gothik geschaffen hat, ist unzweifelhaft die Prager Karlsbrücke; sie lebt in dem Vorstellungskreise Vieler, die sie niemals gesehen, aber wenigstens von dem darauf »postirten Nepomuk« gehört haben. Wer immer jedoch die Landeshauptstadt Böhmens besuchte, hielt vor Bewunderung angesichts des herrlichen Baues, durch welchen deutsche Kunst den Moldaustrom in Fesseln schlug und Sage wie Dichtkunst manche bereichernde Anregung empfingen; übte er ja einen gleich mächtigen Eindruck auf den Gelehrten und den Künstler, auf den Dichter nicht minder als auf den schlichten Arbeiter und den Landmann aus, der an den Tagen des hl. Johannes von Nepomuk oder des hl. Wenzel nach Prag pilgert, um sein Herz an der Grösse und Schönheit der böhmischen Metropole zu erheben. Gross war daher die weite Kreise der Bevölkerung des In- und Auslandes erfassende Bestürzung, als die Nachricht sich verbreitete, dies herrliche Werk mittelalterlicher Brückenbaukunst sei am 4. September 1890 einer furchtbaren Hochwasserkatastrophe theilweise zum Opfer gefallen.

Ein ähnliches Schicksal hatte am 1. Februar 1342 [1]) die Vorgängerin der Karlsbrücke, die im 12. Jahrhunderte auf Befehl der Königin Judith erbaute Moldaubrücke, betroffen; dieselbe stürzte bei dem verheerenden Eisgange zusammen, der nahezu zwei Drittel des Werkes vollständig zerstörte. Die hohe Bedeutung, welche man letzterem beilegte, erhellt am deutlichsten aus der Bemerkung des Chronisten, es sei mit dem Zusammenbruche der Brücke gleichsam eine Königskrone gefallen. Da die Bevölkerung empfindlich fühlte, welch grosses und nothwendiges Gut sie verloren, betraute Karl IV. die neben der Brücke residirenden Kreuzherrn mit dem rothen Stern mit der Wiederherstellung des Baues und sicherte ihnen Abgabenfreiheit für die Zeit der Bauführung zu [2]). Sie führten zunächst parallel mit der alten Judithbrücke eine

---

[1]) Chronicon Francisci Pragensis. Fontes rerum Bohemicarum IV, S. 433—434.

[2]) Emler, Regesta Bohemiae IV, S. 481, Nr. 1208.

hölzerne Nothbrücke [3]) auf, welche bei dem Hochwasser im Jahre 1367 [4]) an mehreren Stellen durchbrochen wurde. Noch 1348 bestand die ausgesprochene Absicht, die alte Brücke zu restauriren, zu welchem Zwecke die auf der Prager Holzbrücke eingehenden Zölle verwendet werden sollten. Erst nach 1350 tauchte die Idee eines vollständigen Neubaues auf, vielleicht eine Folge der trefflichen Bewährung der Raudnitzer Elbebrücke bei dem Hochwasser des Jahres 1342.

Wie bei dem Dombaue suchte man auch für die Herstellung einer neuen Moldaubrücke in Prag das ganze Land zu interessiren und zu materieller Förderung des Unternehmens zu gewinnen [5]). Der Aufruf, den der Prager Erzbischof nach 1355 erliess, widerlegt sofort die landläufige Ansicht, dass Karl IV. allein die Baukosten bestritten habe, die man mit zwei Tonnen Goldes beziffern zu können vermeinte. Denn die kirchliche Behörde trat auch noch 1373 mit scharfen Verfügungen für die Förderung des Brückenbaues ein [6]), dem selbst 1386 ein Theil der bei einem Rechtsstreite in Aussicht genommenen Strafsumme zufallen sollte [7]). Dass die Bewohner des Landes und vor Allem die der Landeshauptstadt ihr Scherflein zur Ausführung des Brückenbaues beitrugen, bestätigen die der Bauhütte der Prager Brücke zugewendeten Zinsbeträge aus den Jahren 1406 [8]), 1409 [9]) und 1413 [10]), die aus Prager Bürgerkreisen

---

[3]) Tomek, Základy starého místopisu Pražského, III, S. 68.

[4]) Chronicon Benesii de Weitmil. Fontes rerum Bohemicarum IV, S. 535.

[5]) Tadra, Cancellaria Arnesti. Archiv f. österreichische Geschichte, LXI. Bd. 2. Hälfte, S. 395—400. Der nach 1355 von dem Erzbischofe Ernst von Pardubitz an die gesammte Geistlichkeit gerichtete Aufruf galt den Sammlungen für den Dombau und die Aufführung der Moldaubrücke.

[6]) Tomek, Základy III, S. 68. 1373. Acta consist. 26 (1. Jun.): Ibidem etiam (magister Borsso generalis vicarius) sententias excommunicationis latas in monitionibus pro fabrica pontis Pragensis datis omnibus et singulis decanis sustulit.

[7]) Ebendas. 1386. Acta consist. 71: pronuntiatio facta in causa inter Nicolaum plebanum de Zwolinawess et Procopium dictum Seydl ibidem sub poena 50 sxg. de quibus 20 pro fabrica pontis Pragensis.

[8]) Prag, Grundbuchsamt, Cod. 33, Fol. 91'. (Sab. prox. ante festum s. Mathei apostoli 1406.) Adelheydis relicta olim Herlini glaser dat et condescendendo resignat duas sexagenas grossorum Pragensium census annui et perpetui solummodo ad fabricam pontis Pragensis, quas habere dinoscitur super domo olim Jessconis Tychawa sita in acie inter domos Hassconis pannicide ex una et Johannis de Sacz parte ex alia eo iure, sicut ipse habuit. Si quis habet loqui, ipsa wlt disbrigare secundum ius civitatis et publicavit iudicio I⁰ II⁰.

[9]) Ebendas. Fol. 197. (Feria V. in die decollacionis s. Johannis baptiste 1409.) Ticzo doleator emit pro se et pro heredibus suis domum cum suis pertinenciis, que fuit olim Jesskonis Tychawa, erga Hassconem pannicidam, pro census onere infrascripto et sita est in acie inter domos Johannis de Sacz ex una et aliam domum ipsius Hassconis parte ex altera eo iure sicut ipse habuit. Et tenetur de ipsa domo videlicet II sexagenas grossorum ad fabricam ecclesie Pragensis, item II sexagenas grossorum ad fabricam pontis et octo grossos et II sexagenas grossorum dicto

angewiesen wurden und zugleich feststellen, dass damals der Bau offenbar noch nicht abgeschlossen war [11]).

So erstand demnach der gewaltige Brückenbau unter Antheilnahme der verschiedenen Bevölkerungsschichten des ganzen Landes; das vermindert durchaus nicht die Verdienste Karl's IV. um die Ausführung des Werkes, welches ausschliesslich auf seine Anregung in Angriff genommen und durch seine reichen Beiträge insbesondere gefördert wurde.

Legte doch der Kaiser selbst am 9. Juli 1357 [12]) den Grundstein zu der mit Recht nach ihm benannten Moldaubrücke auf dem Altstädter Ufer in der Nähe des Clemensklosters; um eine kürzere Verbindung mit der Kleinseite zu erzielen, wurde der Brückenkopf etwas oberhalb die alte Judithbrücke gerückt, deren mit der Karlsbrücke fast parallel gehende Richtung bei den Restaurationsarbeiten nach der Ueberschwemmung im Jahre 1784 genauer festgestellt wurde. Schon 1367 wurde der Neubau von einem Hochwasser beschädigt, das einen Pfeiler zerstörte [13]). Die Vollendung des Werkes zog sich durch Jahrzehnte hin, da die bereits erwähnten Jahreszinse für die Bauhütte der Prager Brücke als gewiss ergeben, dass der Bau noch wenige Jahre vor dem Ausbruche der Husitenkriege im Betriebe stand.

Die schwerste Beschädigung erlitt die neue Brücke bei der Ueberschwemmung des Jahres 1432, welche fünf Joche vernichtete [14]). Die Restaurations-

---

Hassconi, quas sibi desuper reservavit, totum census perpetui annis singulis censuare. Quam domum ipse Hasco promisit disbrigare secundum ius civitatis, publicavit iudicio 1° II° III° IIII°.

[10]) Ebendas. Fol. 340'. (Sab. prox. a. f. s. Valentini 1413.) Johannes Wülczihrdlo e mit pro se et suis heredibus domum cum ipsius area, que pridem fuit Jessconis Scheri, erga Elizabeth olim Pesoldi linicide relictam pro triginta sexagenis grossorum, que sita est ex opposito monasterii sancti Clementis inter domos olim Jessconis ligatoris librorum ex una et domum Beginarum de Aula Regia parte ex altera omni eo iure, sicut ipsa eandem domum habuit. Et tenetur de ipsa domo unam marcam gravem grossorum, sexaginta quatuor grossos pro ipsa marca computando, ad pontem civitatis Pragensis annis singulis et perpetue censuare. Quam domum ipsa Elizabeth promisit disbrigare secundum ius civitatis et publicavit iudicio 1° II° III° IIII°.

[11]) Palacký, Geschichte von Böhmen, II. 2, S. 344, Anm. 475, behauptet demnach ganz unrichtig, dass die Brücke schon im 14. Jahrhundert vollendet war.

[12]) Chron. Benessii de Weitmil a. a. O. S. 526. — Grueber, Peter von Gmünd, genannt Parler, Dombaumeister in Prag. Württemb. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, I. Jahrg., S. 67, gibt den »9. Juli 1358« an, und sucht S. 68, Anm., seine Angabe zu begründen. Dieselbe ist jedoch haltlos gegen Palacký, Gesch. von Böhmen II. 2, S. 344, Anm. 474, und Huber, Regesten des Kaiserreichs unter Kaiser Karl IV., S. 228—230 und S. 640.

[13]) Chron. Benessii de Weitmil a. a. O. S. 535.

[14]) Bartossius de Drahonicz, Dobner Mon. hist. Boh. I. S. 175—176. — Palacký, Stařj letopisowé česstj od roku 1378 do 1527, S. 84. — Chron. Treboniense bei Höfler, Geschichtschreiber der husitischen Bewegung in Böhmen. Fontes rerum Austriacarum, Scriptores, I. S. 63.

arbeiten schritten nur langsam vorwärts; ihr wichtigstes Ergebniss war die 1451 erfolgte Fertigstellung des Altstädter Brückenthurmes [15]). Als in Folge des 1496 furchtbar verheerenden Hochwassers neuerlich ein Brückenbogen eingestürzt war [16]), sah man endlich ein, dass man es nicht bei den alljährlich wiederkehrenden Flickarbeiten bewenden lassen dürfe, sondern eine vollständige Behebung aller Beschädigungen sofort in Angriff nehmen müsse. 1503 stand die Brücke in alter Pracht da [17]) und hat in der damals erhaltenen Gestalt ziemlich unverändert die Wetter- und Kriegsstürme überdauert, da durch die allerdings umfassenderen Reparaturen nach der Ueberschwemmung am 28. Febr. 1784 die äussere Erscheinung des Gesammtwerkes nicht beeinflusst wurde.

Für die Führung des Brückenbaues bestand eine eigene Bauhütte, deren in mehreren der oben angeführten Nachweise des 14. und 15. Jahrhunderts ausdrücklich gedacht ist. Mit der Leitung derselben war, wie die Inschrift bei der Büste des zweiten Prager Dombaumeisters Peter Parler auf der Triforiumsgalerie des Veitsdoms hervorhebt [18]), der genannte Architekt betraut, den Karl IV. selbst nach Böhmen berufen hatte; ihm darf demnach der Plan und die Anlage des imposanten Werkes zugerechnet werden. Doch hat Peter Parler wohl nur die massgebende Aufsicht über den planmässigen Fortgang der Arbeit geführt, deren Detailausführung einem besonders aufgenommenen und jenem untergeordneten Meister zugewiesen war. Als solcher ist wenigstens 1372 der auf der Neustadt sesshafte Ottlinus nachweisbar [19]); denn sein Attribut

---

[15]) Benessius minorita, Dobner Mon. hist. Boh. IV. S. 75. Der Wortlaut »Anno Domini MCCCCLI turris Nove civitatis fundata est . . . et eciam turris nova in pede pontis eodem anno edificata est« bestätigt, dass es sich nicht wie beim Neustädter Rathhausthurme um den Beginn, sondern um die Vollendung des Brückenthurmes handelte. Für letztere spricht auch der die Grundsteinlegung hervorhebende Nachdruck bei dem 1464 begonnenen Kleinseitner Thurme; vgl. Appendix chronici Bartossii de Drahonicz, Dobner, Mon. hist. Boh. I. S. 218, sowie Emler, Kamenný most Pražsky a někdejší úřad mostecký. Památky archaeolog. a mistopisné, VIII, S. 208.

[16]) Palacký, Stařj letopisowé, S. 251.

[17]) Ebendas. S. 261 und 264. — Monumenta historica universitatis Carolo-Ferdinandeae Pragensis, I. 2. Abth., S. 199. Qui multos annos ruptus aquarum quondam inundatione indecoris instaurationibus reparabatur fere quotannis ad pristinam dignitatem est instauratus ad perfectum opus memoria dignum et laude plurima, quod stuporem et admirationem movere solet. Ferme enim huius magnitudinis, tantarum impensarum ac sumtuum magnificentissimorum pons cum turri speciosissima super aquas sita nusquam gentium invenitur. Unde merita laude nequaquam fraudandus est Johannes ille Lepusculus, princeps consulum, et totius civitatis Pragensis ornamentum ac praesidium, sub cuius principatu divino munere datum est, tantum, tam splendidum tamque magnificum pontis opus consummari etc.

[18]) Petrus Henrici [P]arleri de [C]olonia . . . rexit pontem Multavie.

[19]) Prag, Metropolitancapitelarchiv XIV. 15. Am 22. Jänner 1372 erklären die Vertreter der Prager Neustadt »quod honestus vir Ottlinus, magister pontis Pragensis, noster concivis . . . fassus est, se super curia sua et ipsius curie sex laneis

»magister pontis Pragensis«, das auf keine andere als die Karlsbrücke verweist, scheint im Vergleiche zu dem für Peter Parler verwendeten »magister fabrice Pragensis ecclesie«[20]) nur zu besagen, dass er in der Bauhütte der Prager Brücke dieselbe Stellung bekleidete, welche Peter Parler in der Dombauhütte einnahm. Darf der Name einen Anhaltspunkt für die Feststellung der Nationalität des genannten Brückenmeisters abgeben, so ist wohl zunächst an die deutsche Herkunft desselben zu denken. Damit erscheint nachgewiesen, dass während der Regierung Karl's IV. der mit der Oberaufsicht betraute und den Plan liefernde Architekt wie der die Ausführung des Werkes unmittelbar überwachende und regelnde Baumeister Deutsche gewesen sind. Diese Thatsache vermindert durchaus nicht den Antheil, welchen Werkleute und Meister tschechischer Herkunft an der Fertigstellung des Baues haben müssen. Denn da Meister Wilhelm aus Avignon, den der letzte Prager Bischof Johann IV. zur Inangriffnahme des Baues der Raudnitzer Elbebrücke berufen, einheimische Werkleute in der Kunst des Brückenschlages unterwiesen hatte[21]), und letztere nach der Entfernung des nur ein Jahr in Böhmen sich aufhaltenden fremden Meisters den Raudnitzer Brückenbau vollendeten, so kann gar kein Zweifel darüber bestehen, dass einheimische Arbeitskräfte mit entsprechender Schulung gleich beim Beginne des Baues der Prager Moldaubrücke zur Verfügung standen. Sichert dieser Umstand schon der tschechischen Bevölkerung Böhmens einen nicht unwesentlichen Antheil an der Ausführung des Werkes, so geschieht dies zweifellos in noch höherem Grade durch die nach der Ueberschwemmung von 1432 ausgeführten, bis 1503 sich hinziehenden Restaurationsbauten, welche alle die äussere Erscheinung des imponirenden Brückenbaues durch Jahrhunderte bestimmenden Details abschlossen. Während dieses Zeitraums übte aber die tschechische Bevölkerung den so ziemlich allein Ausschlag gebenden Einfluss auf die Verhältnisse des Landes und mithin auch auf den Kunstbetrieb, namentlich auf die Baukunst aus, so dass den aus ihrer Mitte hervorgegangenen Werkleuten und Meistern die Fertigstellung der Karlsbrücke zugerechnet werden darf. Demnach präsentirte sich diese Meisterleistung mittelalterlicher Brückenbaukunst, deren geniale und kühne Anlage ein deutscher Architekt entworfen, durch Jahrzehnte überwacht und zunächst einem deutschen Werkmeister zur Ausführung übertragen hatte, zugleich auch als ein Denkmal, zu dessen Vollendung mehrere Jahrzehnte hindurch tschechische Arbeiter und Meister das Ihre beigetragen; die grossartige Idee des Werkes ist und bleibt aber die Kund-

... in villa Jencz ... duas sexagenas grossorum Pragensium denariorum census annui perpetui et liberi ... pro viginti sexagenis grossorum Pragensium denariorum vendidisse.«

[20]) Prager Stadtarchiv, Liber contractuum seu venditionum civitatis Hradczanensis I, Fol. 41', 50, 58', 64, 65, 81, 81', 85, 87, 90', 92', 115, 121'.

[21]) Chron. Francisci Pragensis a. a. O. S. 385. — Eine mit diesem Berichte im Ganzen übereinstimmende Nachricht bringt nach einer Handschrift der Wiener Hofbibliothek Patera, O založení kláštera panny Marie v. Roudnici, Památky archaeologické a mistopisné, XI. S. 478.

gebung eines deutschen Künstlergeistes, dessen Anschauungen durch nahezu ein halbes Jahrhundert die Bauthätigkeit Böhmens und die damit verbundene Heranbildung neuer, einheimischer Arbeitskräfte massgebend beeinflussten und durch letztere, soweit sie noch nach den Husitenstürmen thätig waren, auch in gewissem Sinne bei der Bauführung des 15. Jahrhundertes nachwirken konnten.

Spätere Zeiten, namentlich das 18. und 19. Jahrhundert, haben die Karlsbrücke mit reichem Statuenschmucke geziert, welcher dem malerisch Wirksamen des Bauwerkes wesentlich zu Statten kam, wenn auch der Mehrzahl der Standbilder kein hoher Kunstwerth beigelegt werden kann. Vor der Katastrophe am 4. September 1890 standen rechts (von der Altstadt ausgehend): der hl. Bernhard (Jäckel)[22]), Dominicus und Thomas von Aquino (Jäckel), Crucifix mit hebräischer Umschrift zwischen Maria und Johannes, Johannes Bapt. (J. Max), Ignaz v. Loyola, Dreifaltigkeit (beide von F. Brokoff), Norbert, Sigmund und Wenzel (J. Max), Johann v. Nepomuk (Brokoff-Rauchmüller), Anton v. Padua, Judas Thaddäus (beide von Ul. Mayer), Augustin (Kohl), Cajetan (Brokoff), Philipp Ben. (v. Mendeln), Veit (Brokoff), Cosmas und Damian (Ul. Mayer). Ihnen gegenüber befanden sich links: Iwo (Matth. Braun), Barbara, Margaretha und Elisabeth (Brokoff), Mater Dolorosa (E. Max), Joseph (E. Max), Franz Xav. (Brokoff), Christoph (E. Max), Franz Borgia (Brokoff), Ludmila, Franz Ser. (E. Max), Vincenz und Prokop (Brokoff), Nicolaus Tol. (Kohl), Lutgardis (M. Braun), Adalbert (Brokoff), Johann v. Matha, Jwan und Philipp v. Valois (Brokoff), Wenzel (Böhm)[23]). Die Standbilder der Heiligen Ignaz v. Loyola und Franz Xav. stürzten von dem vernichteten Pfeiler in die Fluthen; ihre Trümmer wurden bei den Abräumungsarbeiten gehoben.

Die zu den hervorragendsten Leistungen mittelalterlicher Brückenbaukunst zählende Brücke[24]), welche vollständig aus mächtigen Sandsteinquadern aufgeführt wurde, ist mit zwei prächtigen, an ihren Endpunkten angeordneten Thürmen geziert. Die Länge der Fahrbahn betrug 496.88 m, die Breite derselben durchschnittlich etwas über 10 m. Zwischen den beiden Brückenthürmen spannten sich fünfzehn Bogenöffnungen von der Altstadt zur Kleinseite; ein sechzehnter Bogen überbrückt den Mühlkanal. Die Spannungsform der Brückenbogen, welche, von der Linie des Kreissegmentes ausgehend, gegen die beiden Ufer zu flacher gehalten ist, erhob sich mit der Steigung der Fahrbahn fast zu einem vollständigen Halbkreise. Die Spannweite beträgt durchschnittlich 23 m, die Breite der Joche 9.5 m. Die Gewölbesteine, welche in zwei Lagen über einander geschichtet erscheinen, weisen verschiedene Breitenmasse aus; die Höhe der oberen Lage beträgt 0.65 m, jene der unteren da-

---

[22]) Die in der Klammer stehenden Namen bezeichnen die Künstler, von deren Hand die Statuen stammen.

[23]) Rudl, Die berühmte Prager Karls-Brücke und ihre Statuen. Prag 1846, bietet unzulängliche Abbildungen der damals bestehenden Standbilder.

[24]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. S. 100 f. — Derselbe Peter von Gmünd a. a. O. S. 67—68.

gegen 0.8 m. Den Jochen wurden spitzige, aus dem gleichseitigen Dreiecke construirte Vorhäupter vorgelegt; gerade dadurch, dass man die auf letzteren aufgesetzten strebepfeilerartigen Postamente während des 18. und 19. Jahrhunderts mit Standbildern und Figurengruppen der vorwiegend dem Jesuitenorden angehörigen Heiligen zierte, gewann der imposante Brückenbau wesentlich an malerischer Wirkung.

Die Construction des Werkes ist für die Bauzustände des 14. Jahrhunderts ebenso genial und kühn als solid zu nennen. Die Bearbeitung der keilförmig geschnittenen Wölbungssteine und das Einsetzen derselben zeigt eine ausserordentliche Sorgfalt, die auch in der horizontalen Schichtung der Quadern des übrigen Mauerwerkes begegnet; das Material dazu wurde aus den östlich von Prag gelegenen Steinbrüchen, welche auch für den Dombau im Betriebe standen, bezogen.

Als man am 26. October 1890 durch Sachverständige — Professor R. v. Rziha an der technischen Hochschule in Wien und Baurath Hlavka — den Zustand der Brücke prüfen liess, wurden interessante Wahrnehmungen über die Fundamentirung des Baues festgestellt. Die Fundamentirung der Pfeiler ist eine seichte, was auch bei anderen mittelalterlichen Brücken begegnet; die Stabilität wurde dagegen durch eine ausserordentlich massive Bildung des Pfeilerkörpers erreicht. Da die Pfeilerfundamente zwei Vorsprünge haben, stellt sich die gesammte Fundamentbreite auf 12 m. Diese Fundamente ruhen auf Piloten; letztere tragen einen Rost, auf welchem zunächst grosse Quadern liegen, weshalb thatsächlich eine Beschädigung des Pfeilers nur durch weitgreifende, bis unter den Schwerpunkt des Pfeilers sich erstreckende Unterspülungen erfolgen kann. Die damit erreichte ausserordentlich günstige Vertheilung des Druckes gleicht die Mangelhaftigkeit der Fundirung durch Constructionsprincipien aus, deren Stichhaltigkeit erst die Wissenschaft unserer Tage klargelegt hat; in ihr liegt das Geheimniss der mehrere Jahrhunderte dauernden Erhaltung mittelalterlicher Brücken erschlossen. Alle Pfeiler rühren aus der ersten Bauzeit her, womit festgestellt ist, dass die Anlage des Werkes trotz aller späteren Beschädigungen die ursprüngliche blieb.

Die Perle der Karlsbrücke, welche bis jetzt alle Stürme glücklich überdauert hat, bleibt der vor nicht zu langer Zeit verständnissvoll und glücklich restaurirte Altstädter Brückenthurm [25]), eines der hervorragendsten Denkmale gothischer Profankunst in ganz Böhmen. Ueber dem gewaltigen, die Fahrbahn der Brücke überspannenden Thorbogen, der mit Krabben besetzt ist, steigt der Oberbau leicht und gefällig empor; die Wappen der von Karl IV. beherrschten Länder, die Statuen Karl's IV., Wenzel's IV. und einiger Heiligen zieren die der Altstadt zugekehrte Seite des Thurmes, dessen Stockwerke kräftig gegliederte Gesimse markiren. Auf frei vortretenden Säulchen entwickeln sich die zierlichen Eckthürmchen, deren Anordnung auch bei anderen Thürmen böhmischer Bauten, aber nirgends wieder so leicht und so gefällig begegnen;

---

[25]) Grueber, Kunst des Mittelalters in Böhmen, III. S. 145. — Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, S. 256.

auch heute erscheint das dem Altstädter Brückenthurme im 16. Jahrhundert zugetheilte Attribut »turris speciosissima« noch vollkommen begründet.

Die furchtbaren Ueberschwemmungen, welche während der ersten Septembertage des Jahres 1890 im Oberlaufe der Moldau und ihrer Nebenflüsse eintraten, führten zu jener gewaltigen Hochwasserkatastrophe, die das ehrwürdige Denkmal mittelalterlicher Brückenbaukunst in Böhmens Hauptstadt als Opfer forderte. Sorglosigkeit und Mangel an entsprechender Bedachtnahme auf eine zweckmässige Erhaltung des Bauwerkes haben unzweifelhaft das Unglück theilweise mit verschuldet.

Die für Verkehrsverhältnisse des 14. und 15. Jahrhunderts berechnete und gewiss vollständig geeignete Brücke wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts zur wichtigsten Verkehrsader zwischen der Altstadt und Kleinseite; Gasleitung und Pferdebahn führten über sie hinweg, ohne dass man entsprechende Sicherungsmassregeln für den Bau für nothwendig hielt. Soll auch nicht direct behauptet werden, dass gerade die letztgenannten Anlagen dem Bestande der Brücke Gefahr gebracht haben, so kann doch nicht geleugnet werden, dass fast nichts veranlasst wurde, was im Verhältnisse zu dem Anwachsen des modernen Verkehrs die Sicherheit der Stabilität der Karlsbrücke erhöht oder zu vollständig klarer Anschauung geführt hätte, ob das alte Baudenkmal den Anforderungen der Neuzeit gewachsen und nichts für seinen Bestand zu fürchten sei. In den 70er Jahren nahm man zwar bei einigen Pfeilern eine Reconstruction der Fundamente vor, welche durch Eisböcke und Betonkränze zwischen den Piloten der Fangdämme und dem Mauerwerke geschützt wurde; diesem anerkennenswerthen Schritte zum Bessern folgte leider kein zweiter von ähnlicher Bedeutung. Und doch hätte schon der hohe Kunstwerth des herrlichen Brückenbaues jede noch so kostspielige Sicherungsmassregel vollauf gerechtfertigt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass man dem Schlimmsten hätte vorbeugen müssen, wenn man die Fundamentirung wiederholt genau untersucht, die den Brückenkörper treffenden Veränderungen insgesammt durch mehrere Jahre aufs Sorgfältigste beobachtet, die daraus sich als nothwendig erweisenden Schutzvorkehrungen sofort veranlasst und periodisch wiederkehrende Revision des Bestandes angeordnet hätte. Weit schwerer als diese Unterlassungen fällt der Umstand in die Wagschale, dass im Hauptstrome der Wasserabfluss nur durch acht Bogenöffnungen erfolgen konnte; die Verminderung der Anzahl der Wasserdurchlässe bewirkte natürlich, dass die Vertheilung der anstürmenden Wogengewalt und die Widerstandsbedingungen andere wurden, als von dem Erbauer der Brücke, der mit mehr Wasserdurchlässen gerechnet hatte, ins Auge gefasst waren. Die durch Eisböcke geförderte Anstauung losgerissener Flösse, Schwimmschulen, weggeschwemmten Brennholzes u. dergl. erschwerte den Abfluss des Wassers durch die acht Hauptöffnungen ungemein, so dass die Hauptanstürme der wilden Fluthen und der von denselben pfeilschnell dahingejagten Mauerbrecher sich fast ausschliesslich auf drei Joche beschränkten. Am Morgen des 4. September stürzten der fünfte und sechste Brückenbogen und der zwischen ihnen stehende Pfeiler, einige Stunden darauf der siebente Bogen mit donnerähnlichem Krachen zusammen. Die Thatsache,

dass sowohl der vollständig vernichtete fünfte Pfeiler sich gegen die Richtung des tosenden Stromes neigte als auch der Körper des sechsten in der gleichen Weise, nämlich nicht in der Richtung des gewaltigen Wasserabflusses, sondern gegen dieselbe, sich setzte, liefert die unbestreitbare Bestätigung, dass die Unterwaschung der Pfeilerfundamente die Ursache des Zusammenbruches, beziehungsweise der Senkung der Pfeiler und des Einsturzes der Brückenbogen war.

Schon sind die beiden von den Fluthen beschädigten Pfeiler nahezu ganz abgetragen, und eine weite Kluft gähnt zwischen den beiden übrig gebliebenen Partien der Brückenruine. Hoffentlich wird von berufener Seite beim Eintritte der günstigeren Jahreszeit sofort in entschiedener Weise das Nöthige veranlasst, um das noch Bestehende des herrlichen Brückenbaues vor weiteren Unfällen zu sichern und die nothwendiger Weise neu aufzuführenden Theile so stilgemäss und harmonisch mit dem Alten zu verbinden, dass nicht bloss kommende Geschlechter, sondern auch die Gegenwart sich bald wieder erfreuen können an dem Anblicke der — neugewonnenen Karlsbrücke.

Vom Dom zu Schleswig.

Von **Doris Schnittger-Schleswig.**

Man nimmt an, dass erst gegen 1100, zugleich mit Errichtung eines Domcapitels die Domkirche — dem hl. Petrus geweiht[1]) — als romanischer Steinbau errichtet sei. Bei Saxo Grammaticus findet sich eine Erwähnung derselben vom Jahre 1134. Chroniken theilen mit, dass von 1260 an Restaurationen vorgenommen wurden, dass aber schon 1275 beide Thürme wieder einstürzten und dadurch einen grossen Theil der Kirche zerstört hätten. Um 1309 soll der Bau von Feuer gelitten haben und wieder ein Jahrhundert später so baufällig gewesen sein, »dass der Bischof den Geistlichen und Kirchen seines Sprengels eine Schatzung zu seiner Wiederherstellung auflegen musste«. Wiederum wurde 1440 durch Brand der Dom Jahre lang ausser Gebrauch gesetzt. Darauf bewilligte das Concil zu Basel eine Sammlung, gegen einen reichen Ablass durch die ganze Christenheit ausgeschrieben[2]), deren Ertrag den Umbau in eine gothische Hallenkirche, im Wesentlichen in der jetzigen Gestalt, ermöglichte.

So oft und viel auch am Dom gebaut wurde — Thürme hat man der Bischofskirche des Herzogthums Schleswig niemals wieder gegeben. Ein trauriges Thürmlein mit Laterne und Zwiebelspitze wurde 1746 als Dachreiter auf den niedrigeren Chor — nicht über der Vierung — aufgesetzt. Die Errichtung eines Westthurms soll damals geplant worden sein, glücklicherweise ohne Erfolg. Dasselbe wird man sagen müssen von dem einschlägigen wohlmeinenden Project des letzten unbeanstandeten Dänenkönigs Christian VIII., welches durch seinen Tod und den Krieg von 48 zu nichte wurde. Eine damals durch-

---

[1]) »Dem hilgen heren sunte Petere, des stichts hovetheren, dem himelsfursten sunte Petere«.

[2]) Bemerkenswerth ist der Indulgenzbrief vom Jahre 1441, in dem es heisst: »Nachdem wir vernommen, dass die Kirche in Schleswig, die unter den Kirchen in Dänemark eine der vornehmsten und mit Geprängen, herrlichen und kostbaren Mauern u. s. w. eingerichtet gewesen, durch einen unverhofften Zufall vom Feuer ergriffen und erbärmlich eingeäschert sei, so dass wegen ihrer verwüsteten Dächer die übrigen Mauern und andere Theile des Gebäudes bereits grossen Ruin und böse Risse erlitten haben« u. s. w.

geführte »gründliche« Renovation des Innern ist übergenug als Andenken an jene im Bauen so wenig glückliche Zeit. Da vor Alters die damalige dänische Regierung das sehr bedeutende Kirchenvermögen eingezogen hat, liegt es der jedesmaligen Regierung ob, nach allen Seiten hin für das ungeheure Gebäude zu sorgen[3]). In diesem Fall konnte fast von einer Nöthigung die Rede sein, ihm einen Thurm zu geben. Das westliche Gewölbejoch hatte seit lange müssen mit hässlichen Gerüsten unterstützt und die prächtige Orgel von ihrem gefährdeten Platze entfernt werden. Die ganze Gegend unter dem stark ruinenhaften Westgiebel — also auch das dortige Portal — war längst als lebensgefährlich abgesperrt. Der massive, an der Nordostecke freistehende, malerisch ausgeflickte Glockenthurm aber will vor Altersschwäche sterben; trotz aller Strebebalken kann er kaum bei den Schwingungen der mächtigen Glocken sich aufrecht halten. All dies Elend hat — seitdem vom Süden her die Hülfe kommen musste, also seit 1866 — unzählige Hülferufe nach Berlin hin, eben so viele Abschläge oder Vertröstungen zurück zur Folge gehabt. Dass man dort oft ernstlich einen Thurmbau ins Auge gefasst, haben wir jedesmal dankbar anerkannt, aber eben so oft hat die folgende Enttäuschung schwer auf uns gelastet. Da — während der 99 Tage Friedrich's III. kam die Freudenbotschaft, der todtkranke Kaiser habe den Befehl zur sofortigen Ausführung des letzten Bauplanes, desjenigen vom Geh. Oberbaurath Adler, unterzeichnet[4]). Und nun ist uns »wie den Träumenden« — so hiess es in der Weihrede der Grundsteinlegung — uns, die wir seit fast einem halben Jahrhundert es ersehnt haben, die Mauern ragen zu sehen, welche jetzt täglich vor unsern Augen wachsen. Wer in baulich reicher Umgebung lebt, wird nicht entfernt die Wichtigkeit verstehen, die hier, sogar für nüchtern Denkende, der Dom, unser »Ein und Alles«, behauptet.

Dem Thurmbau voran ging der Abbruch der baufälligen westlichen Theile; neben ihm her sind Vorarbeiten gegangen für Säuberung des Inneren von den entstellenden Zuthaten früherer Erneuerungen. Die Ausführung des Ganzen ist unter Leitung des Bauraths Hotzen in die Hände eines noch jugendlichen, in Berlin gebildeten Reg.-Baumeisters gelegt, des Architekten Ernst Ehrhardt aus Westphalen. Derselbe unterzieht sich der ehrenvollen Aufgabe mit einem Ernst und Eifer, wohl geeignet, auch hier in weiteren Kreisen die Theilnahme für das schöne Werk lebendig zu erhalten. Wer lernen mag, wird hier zu lernen finden, hier wo fast ein Jahrtausend deutscher Baugeschichte aus dem alten Gemäuer herausredet. Von dieser Baugeschichte soll

---

[3]) Es schien oftmals unmöglich, etwas über den Umfang jenes Vermögens zu erfahren. Nun gibt folgende Notiz, die jetzt von Berlin aus durch die Blätter geht, in Etwas einen Massstab dafür. Es heisst da über Helgoland: »1470 gibt dann König Christian I. von Dänemark die Insel an die Domkirche zu Schleswig to ewigen tyden to besittende, brukende und to hebbende to erem besten«. Später verfällt sie dann an die Herzöge von Schleswig, die Nachkommen Christians.

[4]) Aus dem kaiserlichen »Dispositionsfond« fliessen die Mittel für den Thurmbau, während der Fiscus für Instandhaltung des Kirchengebäudes zu sorgen hat.

hier die Rede sein, wie sie immer deutlicher sich erkennen liess, meistens in Uebereinstimmung mit den z. Th. schon erwähnten Ueberlieferungen.

Das Querschiff zeigte sich von jeher als zum ältesten Bau gehörig am auffälligsten im südlichen Hauptportal des Domes, der »Petrithür«. In dem höchst primitiv aus Granit gehauenen Relief des Tympanons überreicht der zwischen den Evangelistensymbolen thronende Christus dem Petrus mit der Rechten den Schlüssel, mit der Linken einem Geistlichen ein Spruchband [5]). Ein Kirchenmodell, welches der hinter Petrus stehende König trägt, zeigt auf seinen zwei Thürmen byzantinisirenden flachen Kuppelabschluss. Schlichte Granitsäulen, drei an jeder Seite, Monolithe mit Würfelcapitell und romanischem Eckblatt an der Basis, flankiren die Thür. Die Rundbogen, welche darüber ansetzen, und der niedrige Spitzgiebel waren höchst genau scharfkantig mit dem hier so beliebten Cement verputzt, bis man unter demselben neuerdings gute Profilirungen aus Haustein herausgeschält hat. Ebenso wird der kräftig gegliederte romanische Sockel aus der Erdaufschüttung wieder zu Tage gefördert. Ueber dem Portal erhebt sich bis dicht unter das horizontal aufsetzende Dach des Querschiffes ein spitzbogiges Fensterpaar. Eine Untersuchung der Umrahmung ergab jetzt, dass diese Fenster weit niedriger und rundbogig waren, als Theil der vielleicht flachgedeckten Basilika, deren ursprüngliches Vorhandensein sich mehrfach scheint herausgestellt zu haben. Der nördliche Kreuzarm zeigt aussen Blendenwerk mit romanischem Bogenfries und sonstigem einfachen Ziegelornament. Die zum Theil zugemauerten Fenster mit rundem Abschluss, die einer zweiten romanischen Bauzeit angehören sollen, welche Baumeister Ehrhardt annimmt, werden, wie eine grosse Anzahl, die dasselbe Schicksal getheilt, jetzt ihrem Beruf wiedergegeben. Dieser älteste Theil des Gebäudes ist zum grossen Theil aus rheinischem Tuffstein errichtet, wie er, auch nach aussen hin sichtbar, sich malerisch zwanglos mit dem Granit und dem späteren Ziegel mischt.

Hier möchte ich mittheilen, wie ich kürzlich den Vorzug genoss, einem in Privatkreisen gehaltenen Vortrage unseres Baumeisters beizuwohnen, der eingehend mit den in Schleswig-Holstein während des Mittelalters benutzten Baumaterialien sich beschäftigte. Eine Untersuchungsreise, die er nach dem nördlichen Schleswig und Dänemark, besonders Ripen gemacht, bildete den Ausgangspunkt. Die vom dortigen Dom vorgelegten Bilder — gedruckte Blätter und prächtige Zeichnungen — ergaben überall, dass mehr noch als das verwendete Material eine Parallele ziehen lässt zwischen den beiden bedeutendsten Kirchenbauten des damaligen dänischen Festlandes. Nicht nur für beinahe 20 Landkirchen, die bis auf etliche Meilen von Ripen entfernt liegen, ist sein Dom vorbildlich gewesen, auch mit der etwas früher begonnenen südlicheren Schwesterkirche der schleswigschen Bischofsstadt hat Wechselwirkung bestanden. Es ist im »Repertorium« mehrfach mitgetheilt, dass im Mittelalter in

[5]) »Mit einer unleserlichen Inschrift« sagt Sach. Den Figuren legt man mancherlei Deutung unter. Der König soll Knud als Kirchenbauer sein oder gar Kaiser Konstantin u. dergl. mehr.

den Elbherzogthümern in Ermangelung an Bruchsteinen, besonders eines leicht zu bearbeitenden Hausteines, die Einfuhr eine sehr starke gewesen ist, nachdem der endlich gesicherte christliche Cultus eine grosse Menge von Gotteshäusern erforderte. Rheinabwärts brachten über Holland unsere seegewohnten Leute auf zahlreichen Fahrzeugen den leichtwiegenden Trass oder Tuffstein des Brohlthales, ihn landend in dem damaligen Hafenorte Hollingstedt, jetzt einem stillen Dorfe der Westküste an der nicht mehr fahrbaren Treene. Das Schiff der dortigen Kirche aus dem 12. Jahrhundert zeigt — nach Haupt »Bau- und Kunstdenkmäler« — noch den rheinischen Stein, der von hier auf gut gepflegter Handelsstrasse durchs Land zog. Augenfällig ist auch während der romanischen Periode der Einfluss rheinischer Architektur auf unser Land, welches sicherlich mit dem Baustein oft auch den Baumeister aus dem gesegneten Rheingau mag bezogen haben. Das gilt besonders von jener Gruppe, die sich örtlich und baulich, oder wie unser Dom nur letzteres, an die Ripener Bischofskirche lehnt, die so wohlthuend an St. Gereon und ihm Verwandtes erinnert.

Um so lieber geben wir der Hoffnung uns hin, dass ein von der Bauleitung eingereichter Plan bewilligt wird, nachdem der jetzt so nichtssagende Unterbau der »Petrithür«, also nach Lage des Gebäudes der Mittelpunkt der Schauseite, als hochragender Giebel sich gestalten würde, ausgestattet mit den reichen Zierformen, wie das dänische Vorbild sie zeigt. Theilte dann das Portal diesen Schmuck mit manchem ähnlichen Bauwerk, so würde noch ein seltsames Etwas hinzukommen, was dasselbe in Deutschland annähernd zu einem Unicum machte. In allen Veröffentlichungen über schleswigsche Baulichkeiten finden sich mehrere zusammengehörige aus Stein gehauene Löwen verzeichnet, eingemauert über dem Sockel des südlichen Querschiffes und am Westende des Doms, dann an der alten Michaeliskirche und im Hofe der nahen früheren Domschule (jetzt Archiv). Diese granitenen Ungeheuer (etwa 70 cm in der Höhe messend) verfehlen, verstümmelt wie sie zum Theil sind, doch als Würger von Kindern, als Besieger von Drachen, die sie untertreten, nicht eines gewissen grotesk imposanten Eindrucks. Man fand es drollig, dass sie vom Volke »Elephant« genannt wurden, bis jetzt in Ripen an entsprechender Stelle sich eben solche Geschöpfe vorfanden, wohlerhalten und klar als Elephanten charakterisirt. Mit Löwen wechselnd, tragen sie die Säulen der Portalgewände auf ihrem breiten Rücken. Für diesen Zweck sollen auch jene hiesigen wilden Thiere wieder eingefangen werden, nachdem ihre einstige Verwendung sicher gestellt ist [6]). Als allmählig mit dem Sockel der Kirche auch die Säulenträger

[6]) Bei Haupt — auf dessen zum Theil aus alten dänischen Werken entnommenen guten Abbildungen für den Dom ich hinweisen möchte — sind die beiden mitgetheilten Figuren als »Löwen« bezeichnet; doch wird man auch nach diesen Bildern zugeben, dass die unbelesenen Leute richtiger gesehen haben. — Als Relief an der Säulenbasis sah ich im nahen Kirchdorf Norderbrarup Thiere, von Haupt als »affenartige Wesen« bezeichnet. In der gleichfalls romanischen Landkirche zu Ulsnis finden sich den hiesigen ähnliche Löwen, welche Menschen zerreissen, neben viel anderem rohen Figurenwerk. Bei der Vorliebe der nordischen

in der Erdanhäufung verschwanden, mögen sie bei irgend welchem Umbau entfernt worden sein. Einige haben zeitweilig als Eingangswächter in der alten Kirchhofsmauer fungirt, die den einstigen Friedhof umgab.

Der Tuffstein, soweit er für den Dom verwendet wurde, könnte augenblicklich, nachdem er so vielerwärts blossgelegt ist, auch im Innern für die Zeitbestimmung fast als Führer dienen. In den Theilen nämlich, welche die gothische Zeit hinzufügte, findet sich nur Ziegel und Granit, während Trass der ersten Anlage und den folgenden Aenderungen angehört. Doch mag es im Einzelnen schwer sein, alle Epochen jetzt noch ganz reinlich auseinander zu halten. Während der Uebergangszeit des 13. Jahrhunderts hat das damals erhöhte Querschiff seine drei grossen Kugelkappen erhalten. Zugleich ist das dreischiffige Langhaus mit vier Gewölbejochen, alles in grossem Maassstabe [7]) ausgebaut worden. Im Mittelschiffgewölbe zeigte sich beim Abbruch im oberen Theil nur Tuff in verschiedenem Format, oft plattenartig; nach unten hin ein Gemisch dieses Steines mit den kolossalen Ziegeln jener Zeit (bis zu 28 cm Länge). Die massigen Pfeiler und Mauern bergen einen oder zwei Steine unter der jetzigen Oberfläche, die gut profilirten, gepaarten Spitzbogen-Oberfenster der Basilika des Uebergangsstiles, sodann Gesimse, ganze Pfeiler und Ansätze niedriger Bögen aus Granit, welche einstmals die Schiffe verbanden. Die Capitelle des Mittelschiffes zeigen theils noch den altromanischen Würfel, theils enthüllten sie sich als hübsche lebendigere Bildungen des Uebergangs. Eine prächtige Wirkung ist dadurch erzielt, dass nach Abschlagen des Putzes die kräftig gegliederte Pfeilerstellung — mit Pilastern, starken Halbsäulen, einige mit Dreiviertelsäulchen u. s. w. — die Gurten und die Rippen der achttheiligen Kreuzgewölbe wieder in dem leuchtenden Roth und Schwarz, resp. Roth und Gelb ihrer breitgeschichteten Glasursteine, dazwischen weisse Fugen sich sehen lassen. Auch Bemalung von Schlusssteinen und einer Pfeilerfläche ist blossgelegt — schlankes Rankenwerk von teppichartiger Wirkung — sowie Blattwerk zu Seiten der Gewölberippen entlang laufend und unenträthselte Inschriften in gothischen Schriftzügen. — »In der Westfront lagen über dem (noch erhaltenen) Portal drei Fenster mit ausgeschrägten Laibungen. Danach ist zu schliessen, dass die Kirche keinen Westthurm in der Hauptaxe hatte. Eine Treppe in der Südwestecke des Baues führte vielleicht zu einem dort, wie auch in der andern Ecke wahrscheinlich früher vorhandenen Westthurm« [8]).

Kunst für Thiersymbolik ist es vielleicht nicht verwunderlich, dass hier im Norden sich dergleichen vorfindet. — Gelegentlich der Besprechung der Pisaner Kanzel spricht Dobbert (»Kunst und Künstler«) von dem »romanischen Brauch, die Säulen auf Löwen zu stellen«; von irgend einer andern Thierart ist auch hier nicht die Rede.

[7]) Sach gibt ungefähr Folgendes an: Breite des Mittelschiffes 11 m, Seitenschiffe ohne Emporen 6,45 m, mit denselben 9,65 m, Langhaus bis zur Vierung 40,2 m, Länge des Chores 25 m, Breite 10,36 m, Höhe des Mittelschiffes 18,93 m, der Seitenschiffe 16,23 m.

[8]) Eine interessante schmale Wendeltreppe von, wie mir scheint, ganz derselben Anlage findet sich in der grossartigen Ruine des Klosters Hude bei

So urtheilt unser Baumeister in der für uns so wichtigen Thurmfrage in dem Schriftstück, das, aus seinem Tagebuch zusammengestellt, in dem Grundstein vermauert worden ist.

Als das Mittelalter im 15. Jahrhundert zum letztenmal die Hand an den Dom legte, machte es also annähernd eine Hallenkirche daraus — annähernd, da die Seitenschiffe mehr als 2 m unter der Höhe der Mitte blieben. Doch ist dieser Procedur des Guten genug zum Opfer gefallen, Dutzende von Fenstern sind damals vermauert worden. Auch hat das Einbrechen sehr hoher Rundbögen in die Zwischenmauern der Schiffe eine Gefährdung des ganzen Gewölbesystems zur Folge gehabt, welche im folgenden Jahrhundert die Verstärkung der ausgewichenen Westwand durch zwei massige Strebepfeiler nöthig machte. Doch war's noch eine Nachwirkung jenes gefährlichen Vorgehens, dass jetzt das westliche Joch musste abgetragen werden und dass man die zahlreichen, oft sehr breiten Gewölberisse der zwei folgenden Joche mittelst Cementguss von oben her dicht machen musste. Ein schlichtes Satteldach von ungeheurer Breitenausdehnung aus Ziegeln bedeckt von damals her den ganzen, im Aeussern durchaus ungegliederten Koloss des Langhauses, ungegliedert um so mehr, als die Strebepfeiler nach innen gezogen wurden, indem man die Nord- und Südmauer nach aussen rückte. Dadurch gewann man Raum für Anlage hoher Capellen und gab dem Innern die reichere Erscheinung eines fünfschiffigen Baues. Auf den schlichten Mauern, hinter denen die Capellenreihen sich hinziehen, ist ein Emporenumgang, über welchem zwischen den weit hereinragenden Pfeilern die vier Paar hohen Spitzbogenfenster heraufsteigen, von zierlichen sechstheiligen Gewölben überragt, bei denen, wie im Mittelschiff, die Zwischenrippen auf Consolen aufsetzen. Bis zur Reformation haben die Capellen direct kirchlichen Zwecken gedient; eine Anzahl der 46 Altäre »an denen 34 Geistliche fungiren sollten«, hat hier ihren Platz gehabt. Seitdem dann von 1532 an der Dom dem evangelischen Cultus gehörte, kamen sie in den Besitz der zahlreichen Adelsgeschlechter des Landes, deren oft überaus kostbare Marmor- und Metallsärge, bis ins vorige Jahrhundert hinein, allmählig die Räume füllten, von denen einzelne später zugemauert wurden. Einige dieser Sarkophage sind von wirklicher Schönheit, besonders in dem pflanzlichen, mitunter auch im figürlichen Ornament, wenn auch viele Motive sich öfter wiederholen. Edelmetall oder kräftige Vergoldung findet sich fast überall. Vielleicht würde sich hier, ausser dem einzigen von Sach, später in seiner »deutschen Renaissance« von Lübke als »Prachtwerk der Metallarbeit« gerühmten Reventlow'schen Sarge, noch manches Nennenswerthe finden. Die Eingänge zu den Grüften sind durch schwere Eichenthüren geschlossen, deren reiche Eisenbeschläge einen grossen Schmuck unserer Kirche bilden, obgleich das volle Geranke meist nur aus immer andern Variationen der Spirale sich zusammensetzt. Mitunter sind Namen und Zahlen in die Zeichnung mit verwebt, häufiger ist das reizvolle oder groteske Spiel mit leichten Andeutungen thierischer oder menschlicher Körperformen — so besonders am

---

Delmenhorst. Auch sie läuft, wie hier, als rechter Schlupfsteg innerhalb der kolossalen Mauerecke empor

Marmorportal der Arenstorff'schen Gruft. Oft recht herausfordernd sind diese Thürumrahmungen mit ihrem mannigfachen Figurenschmuck, Emblemen und allem Zierwerk des Barock, wie es auch an den etwa 20 Epitaphien an Wand und Pfeiler sich zeigt. Mitunter sieht man, wie Michelangelo's Grossthaten in den Köpfen seiner kleinen Nachtreter spuckten. Doch gibt es auch eine Fülle grossartiger und hochfeiner, auch in der Farbe gut abgestimmter Gebilde darunter.

Jedenfalls bilden die Grufteingänge in der kahlen Wandfläche einen kümmerlichen Ersatz für die ursprüngliche architektonische Gliederung dieses Bautheiles, damals als noch die Capellen sich mit Arkaden nach den Seitenschiffen hin öffneten. Es lassen sich diese Bogenstellungen reconstruiren mit Hülfe einer Anzahl romanischer Architekturtheile, die sich beim Abbruch des Westendes theils noch zusammenhängend und tragend, theils als Trümmer innerhalb der Mauern fanden: u. A. als Gewölbträger achteckige Säulen, Pfeiler aus Tuff mit Maskencapitell und einem Thierfries; die Basis hat gleichfalls Köpfe zwischen profilirten Stäben. Eines der entdeckten Capitelle ist durch eine männliche Figur gebildet, welche in der Rechten ein Buch, in der Linken einen Gegenstand trägt, den man für einen Rost hält[9]). Ein Schlussstein trägt das Lamm, auf einem andern fand sich ein Christuskopf. — Ein Vergnügen ist's schon jetzt dem, der den Neubau passirt, dass man an der Südwestecke in der Ahlefeld'schen Capelle ein schlankes Pförtchen, das ins Freie führt, mit Spitzbogen überm Thürsturz unter sorgfältiger Vermauerung entdeckte und es uns als Eingang erhalten will. Ebenso sind die hier wie vielerwärts blossgelegten hübschen spätgothischen Gewölbornamente durch Copien für künftige Verwendung erhalten. Wie man im Dom vielerwärts über zugemauerte Gräben schreitet — es zeigt sich das auch an bedeutenden Senkungen — so ergab es sich beim Abbruch, dass auch unter dem Orgelchor und den benachbarten Capellen noch Untergrüfte lagen, zum Theil überwölbt und grosse alte Steinsärge bergend. Ein unterirdischer Raum mit Tonnengewölbe aus Ziegeln, mit Vorrichtungen, um das Ganze mit einem Baldachin zu umkleiden, liessen denselben als die wahrscheinlich vorläufige Grabcapelle des Dänenkönigs Friedrich I. — gestorben 1533 in Schleswig — erscheinen. Sein Sarkophag ist später in der Krypta des Chores, wo vom 13. Jahrhundert an viele Särge von Fürsten, Bischöfen und Domherren stehen, beigesetzt; über ihr steht noch jetzt sein bekanntes Marmordenkmal. Die Krypta ist mehrmals ausgeraubt und 1847 zugemauert worden. Doch ergaben sich in jener Gegend noch andere, auch für das grosse Publicum aufregende Dinge. Ein angenehmes Grauen hatte den Dombesucher beschlichen, wenn, bei dem Güntherode'schen Grufteingang angelangt, der Führer unfraglich auf die lateinische Inschrift hinwies: eine Verwünschung dessen, der es je wagen werde, das Grab zu zerstören. Der Bann ist gebrochen, unsere ruhigen Arbeiter legten unverzagt Hand an. Es ist aber doch etwas Sensationelles herausgekommen:

---

[9]) Der untere Theil der Kirche ist dem hl. Laurentius geweiht gewesen; doch ist wohl dieser Fund in einer Capelle kaum darauf zu beziehen.

In einer vermauerten engen Nische in der westlichen Capellenwand fanden sich, ohne Särge oder Reste von Einhüllungen, die Gerippe eines Mannes und einer Frau; natürlich Anlass zu Vermuthungen die Fülle. — Bis in die letzten Jahre hinein ist das im 16. Jahrhundert gebaute Mausoleum des Gottorp-Glücksburg'schen Fürstenhauses benutzt. Während die andern Erbbegräbnisse innerhalb der Umfassungsmauern des Doms liegen, bildet dieses an der Nordseite des Chores einen eigenen reizlosen Anbau. Die schlichten Kreuzgewölbe werden von einem achtseitigen Pfeiler getragen. Von Consolen sehen lebensgrosse Büsten von Fürsten und Fürstinnen — darunter zwei von Quellinus stammend, wie es heisst, für ihre Zeit vortrefflich mit charakterischen Köpfen und Händen — auf die Särge herab, in denen ihre Urbilder ruhen. Ihrer nicht wenige sind bis in die Jetztzeit hinein der Stadt Schleswig in gegenseitiger Liebe verbunden gewesen.

Die Erbauungszeit des Chores wird in das 13. Jahrhundert gesetzt. In schlanken Verhältnissen steigen die Gewölbe der zwei Joche, welche mit dem geräumigen fünfseitigen Chorpolygon abschliessen, auf Pfeilerbündeln mit einfachem Capitellkranz auf. (Der Nordarm des Kreuzschiffes zeigt an seiner Ostseite Spuren von einer einstigen Nebenapsis.) »Im Untertheile der die Fenster enthaltenden Blenden ist ein Umgang, welcher, die Wandpfeiler durchbrechend, in Höhe von 3 m, in den Seitenschiffen des Chores von 4 m, von einem Chorthurm zum andern um das Chorhaupt sich herumzieht und von den breiten, vortrefflich gewölbten Treppen aus zugänglich ist« (Haupt). Von diesem Umgang, welcher einer Brüstung entbehrte, wusste Niemand etwas, bis Baurath Hotzen ihn herausfand und die ehemaligen vermauerten Thürchen durch die dicken Pfeiler brach, denen die schmalen düstern Oeffnungen ganz gut stehen. Kräftig vorspringende, einmal absetzende Strebepfeiler legen sich aussen zwischen die hohen Spitzbogenfenster des Chorhauptes. Ausserdem sorgen Treppenthürme mit überwölbten Aufgängen — denen man jetzt entsprechende Spitzthürmchen aufzusetzen denkt — dafür, dem Ostabschluss des langgestreckten Baues mit seinem niedrigen Dach ein wenig mehr Gliederung zu geben, welche der westlichen Hälfte um so mehr fehlt, als die nach aussen gerückte Mauer des Langhauses die ursprüngliche Kreuzform im Grundriss fast aufgehoben hat.

Das Chormittelschiff war früher von der Vierung durch einen Lettner geschieden: einer Säulenstellung mit reichverzierter Brüstung — daran Brustbilder des Ansgar, Luther und Melanchton — welche seit 1847 in zwei Theile zerstückt die Kreuzarme gegen die Seitenschiffe abschliesst. Auf dem Lettner haben St. Peter und ein Geistlicher die Glocken einer grossen Uhr geschlagen. Das Ganze ist von einem Kruzifix von 1661 überragt gewesen, von dessen Wiederaufrichtung auf einem Triumphbalken neuerdings die Rede ist. An der Scheidewand zwischen dem Haupt- und den schmalen Nebenschiffen — im südlichen wird das zweite Gewölbe durch das Arenstorff'sche Begräbniss ausgefüllt — ziehen sich an beiden Seiten je 19 Sitze für das Capitel mit hoch sich überwölbender, reich geschnitzter Rückwand (von 1512) und alterthümlich geschnitzten Brüstungswangen — Gestalten von Bischöfen, St. Peter und Paul, Symbole, ungeheuerliches Gethier u. dergl. — bis zur Chornische hinauf.

Aus dieser führt nördlich ein reiches Portal mit schönem Eisengitter, an dem ausserdem einige feine Marmorköpfchen sich dem Beschauer einprägen, in die Fürstengruft. Ihr gegenüber ist in die Südwand ein ursprünglich dreisitziger Bischofsstuhl von höchst anmuthigen Verhältnissen eingefügt; jetzt zweisitzig, in der Mitte ein Wandtischchen, für die fungirenden Prediger eingerichtet. Das leichte, baldachinartige Kreuzgewölbe wird an der Vorderseite von zwei freistehenden schlanken Marmorsäulchen mit zierlichem Blättercapitell und Eckblättern an der Basis, sowie von Halbsäulchen getragen, denen im Inneren reichere Gliederungen entsprechen. Die Profilirungen zeigen, wie fast überall im Chor, den Birnstab zwischen Kehlungen. Wäre es nicht von glaubwürdiger Seite versichert, man hielte es für unmöglich, dass auch dieses Schmuckstück der Barbarei nicht hat entgehen können. In den vierziger Jahren merkte ein Arbeiter bei Berührung der Mauer an dieser Stelle, dass sie einen Hohlraum bergen müsse: man entdeckte in ihr hinter Verschalung das vornehme Capellchen. Auch jetzt könnte dasselbe dem flüchtigen Besucher entgehen, weil das Kenotaph Friedrich's I. den Einblick fast entzieht. Es dürfte fürs Ganze von Vortheil sein, wenn, wie das jetzt angeregt ist, nach Fertigstellung der Kirche das Monument aus dem ohnehin reichbesetzten Chore in den weiten, sonst ganz leeren Raum am Westende des Mittelschiffs umgestellt würde, wo es einst soll gestanden haben und wo man anderswo gewohnt ist, monumental ausgestattete Grabstätten zu finden. Haupt nimmt nach dem Bericht eines dänischen Schriftstellers an, dass es nach seiner Aufstellung 1555 ursprünglich unter einem Baldachin, »Himmel«, gestanden habe. Ausserdem hat Biernatzki die Rechnung eines Hofanstreichers vom Jahre 1616, auf 10 Thaler lautend, gefunden für Renovirung des »Gadderwerks« um König Friedrich's »Gedächtniss«. Dass man dies deutsch-niederländische Meisterwerk der Marmorbildnerei — nach J. Binks' Entwurf in Antwerpen ausgeführt — für italienische Arbeit hielt, bis das Gegentheil erwiesen war, ist verzeihlicher, als oft in solchen Fällen.

In letzter Zeit ist aber öfter darüber geschrieben (u. A. in einer Monographie von Rob. Schmidt), mehr aber noch über den Brüggemann'schen Hochaltar [10]). Da ich mehr als ein Vierteljahrhundert lang sonntägig einen Platz im Schleswiger Dom einnahm, möchte ich nur hervorheben, wie mächtig,

---

[10]) Jetzt ist Brüggemann's Altar weltberühmt; aber zu Anfang des Jahrhunderts hat man sich auch hier nicht allzuviel aus ihm gemacht. Da kam 1819 Thorwaldsen, um seines Freundes Carstens Vaterstadt zu sehen (Sach in »Asmus Jacob Carstens Jugend- und Lehrjahre«). Carstens Vetter, der Mechanikus Jürgensen — der Einzige, der in der Heimat ihn verstanden — führte den grossen Gast in den Dom vor die Oven'schen Gemälde, welche Asmus Jacob, seine Jugendeindrücke wieder durchlebend, in Briefen an Jürgensen besungen hatte. Vor dem Hochaltar — den Carstens nicht besungen hatte — that dann Thorwaldsen den Schleswigern die Augen auf für die Grösse dieser Schöpfung; seitdem ist sie in der öffentlichen Schätzung fortwährend gestiegen. Eine gründliche Restauration, vor wenigen Jahren durchgeführt, hat hoffentlich für immer die recht schadhaft gewordene Riesenarbeit dem Untergang entrissen.

trotz der Kleinheit jeder der 400 Figürchen, der Gesammteindruck des ganzen, gewaltigen, 50 Fuss in der Höhe messenden Aufbaues ist. Vor allem ist es in höchster Höhe auf leichtem Bogen thronend, die Weltenkugel zu Füssen, der Erlöser, der weithin die Gemeinde beherrscht. »Haften in seinem Heiligenschein die Schwerdter« (nach Fr. Eggers), so predigt doch die erhobene Rechte, ja die ganze feierlich milde Gestalt noch mehr vom Segnen. — Man sollte uns den Einblick in dies Allerheiligste nicht wieder zubauen; die im Plane der Bauvorsehung liegende Wiederherstellung des Triumphkreuzes dürfte hier bedenklich erscheinen. — Nach Entfernung des Lettners (1847) ist der hohe Chor, in den man über eine Anzahl Stufen hinaufgelangt, noch durch ein prächtiges Eisengitter, — das gleichfalls mehrfach reproducirt worden ist — abgeschlossen. Die spätgothische Entstehungszeit zeigt sich vielleicht in der Weise, wie das Flächenmuster mit den Fischblasen umgeht; auch fischähnliche Gestalten spielen hinein. Mustergiltig scheint mir das reichliche, lebendig bewegte Blattwerk, besonders im obern Abschluss, der mit schön zusammengefügten Blattkronen prangt. Bemalung und Vergoldung macht das Ganze zu einem trefflichen Vorbild auf diesem jetzt so eifrig durchsuchten Gebiete.

Bis Brüggemann's Werk 1666 aus Bordesholm hierherkam, hat seinen Platz ein sehr kleiner geschnitzter Ciborienaltar mit »Anbetung der Weisen« aus dem 13. Jahrhundert eingenommen, der jetzt auf einem Mauerabsatz unter einem Fenster des südlichen Seitenchores steht. Unter leichtem, säulengetragenem Baldachin mit Spitzgiebeln steht die Maria mit dem Kinde. Links von ihr stehen mit geradem Ausblick in strenge abgemessenen Zwischenräumen zwei der Fremdlinge, ein dritter, eine gut bewegte Gestalt, kniet rechts, die Hand zu ihr erhebend. Das bemalte Schnitzwerk wirkt bei grosser Strenge tüchtig und feierlich in die Ferne. Dasselbe kann man unserm in der nördlichen Chorabseite stehenden »Grossen Christopher« nachrühmen, 4 m hoch und, wie man sich immer erzählt, mit fliegendem Mantel und allem Zubehör aus einem einzigen Stück Holz geschnitzt, trägt er nun fast 4 Jahrhunderte lang an seinem winzigen Christkindchen auf der linken Schulter so treu und so schwer — das sieht man Mienen und Haltung bis ins Einzelnste an — dass kaum der grosse Baumstamm als Stütze ausreichen will[11]).

Die hölzerne Kanzel der Hauptkirche unseres Landes vom Jahr 1560 ist eine würdige Vertreterin aller andern, deren es in Stadt und Land viele ganz ähnliche und gleichwerthige gibt. 1847 vom ursprünglichen Standorte am dritten Südpfeiler des Mittelschiffes nach der Vierung, an dem Grenzpfeiler des Chores, verlegt — was doch einmal eine Verbesserung, nicht Aenderung allein ist — hat sie freilich von ihren sieben Seiten zwei eingebüsst, veranlasst durch den veränderten Aufgang. Die fünf Füllungen zeigen in sehr flachem Relief gute Darstellungen der Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des Geistes und — als Schluss seltsam genug — der Gesetzgebung. (Ob früher

[11]) Anfangs hat das Standbild des Heiligen, dem man in Schleswig-Holstein überall grosse Verehrung bewiesen hat und der besonders in Zeiten der Pest, die auch hier oft hauste, als Helfer galt, am Eingang der Petrithür gestanden.

die Anordnung logischer gewesen, weiss hier Niemand.) Da malerische Wirkung angestrebt ist, mehr, als bei so flacher Behandlung in der Perspective sich durchführen lässt — hinter schönen Vorgrundfiguren zeigen sich z. B. auf Golgatha sehr ferne Reitergruppen noch fein durchgeführt, und am Horizont Jerusalem — so erinnert mich das Ganze mehr an die vielleicht je benutzten Kupferstiche guter alter Bilderbibeln, als an die landläufigen derberen Holzarbeiten mit kräftigen Schlagschatten und dem Verzicht auf Tiefe des Reliefbildes. Hübsche, reich mit holländischem Ornament in Gold und Farben geschmückte Säulenpaare sind über dem verkröpften Sockel an den Ecken angeordnet. Auf einer starken Säule, zu welcher der Uebergang durch geschweifte Träger vermittelt wird, baut sich das bis ins Kleinste reichgeschnitzte Ganze auf. So schön der breite Schalldeckel in dem untern Theil, dem eigentlichen Deckel, ist, — der hohe, oft gerühmte Aufsatz, 1847 mitrenovirt, scheint mir fragwürdig, besonders in der langweilig mager sich thürmenden Bogenarchitektur. Auch ist unter den Figuren — in der Mehrzahl auf hohen Sockeln stehend — der in der Mitte abschliessende, auf der Kugel thronende Christus wirklich »hölzern«.

Wüsste man es nicht, dass Schleswig-Holsteins Kunst von den Niederlanden her stark beeinflusst war, man sähe es den meist für Epitaphien verwendeten Gemälden des Schleswiger Doms, oft auch ihren Einrahmungen an. In der nördlichen Chorabseite ist noch der Gemäldeaufsatz des 1664 gestifteten Kielmannsecke'schen Altars an seinem alten Platz. »Der Sieg des Christentums über die Sünde« ist der Vorwurf dieses grossen allegorischen Bildes. Sein Meister ist Rembrandt's Schüler Ovens. Das dürfte ihm schon eine Beachtung sichern, die es durch interessant erfundene Composition, wirkungsvolle Lichtvertheilung und lieblich feine Einzelheiten in den vielen Engelsfiguren lohnt. Doch wurde über dieses Bild und die »heilige Familie« desselben Malers, des bedeutendsten, den wir je gehabt, schon eingehender hier gesprochen (1887). Erwähnt wurde später (Bd. XIII S. 185) eine »Kreuzigung« des Joh. de Kempene, auf dem die edle Erscheinung des Heilandes mich so oft erbaut hat, wie die gewagt durchgeführte Anatomie in den Schächergestalten mich in Erstaunen setzte, besonders im Gegensatz zu den in ihrer derben Vermummung ziemlich hölzern anmuthenden, treuherzig zu Füssen des Kreuzes knieenden Donatoren. In ihnen war der Maler ganz solider Nordländer, in jenem mögen seines Meisters de Vriendt Michelangelostudien nachgewirkt haben. Die Landschaft mit weithin abziehenden Kriegern ist reizlos grün im Ton, vertieft sich aber recht gut.

Sonst wurde meines Wissens in deutschen Werken keines der Gemälde beschrieben. Für einige besonders interessante möchte ich den Dienst verrichten. In der überaus reich mit phantastisch polychromenen Schnitzwerk bedeckten Soltau'schen Gedenktafel vom Jahre 1610 ist oben das »Gesicht des Hesekiels« (Hes. 37) vortrefflich gemalt, angebracht. Im Profil gesehen, kniet der Prophet, die Hände über der Brust gekreuzt, den Kopf stark nach oben gewendet. Nicht auf das grausig Wunderbare um ihn — die Menge leichenfarbener Ungestalten, die, von der Erde emporwachsend, den Vordergrund

füllen, unter ihnen eine prächtige, dem Leben schon wiedergegebene Mannesgestalt — nicht auf sie schaut er, sondern nach oben, woher das Wunder kam, wo Engelsköpfchen die Verbindung zwischen Himmel und Erde herstellen. Die wolkig graue Luft stimmt fein mit der weich grünlichen Ebene zusammen. Seltsam dagegen contrastiren zu dem tiefen Ernst des Bildes die weiblichen Karyatiden, welche interessant morgenländisch costümirt — u. A. mit weissen, weiten, türkischen Beinkleidern — dasselbe flankiren. Das grössere Gemälde des untern Geschosses »Christus erweckt Lazarus« scheint mir, obgleich nicht schlecht, doch mindestens coloristisch nicht gleichwerthig zu sein: die Farbengebung ist magerer und bunter, die vielen Gestalten scheinen zum Theil alte italienische Bekannte zu sein. Das Originelle daran ist leider nicht italienisch: die Einfügung dreier Bildnissköpfe, ein Mann und zwei Frauen, mit Ringkragen, in glatter Ovalfassung, die wie ein breitgedrückter Korb aussieht, unten am Rande in die Darstellung hineingemalt. Maria und Martha knieen rechts und links neben diesen Bildnissen. Die lateinische Inschrift pflegt bei diesen farbenfrohen, oder aus edlem Gestein hoch sich aufbauenden Gebilden immer den Ernst des Zweckes zu betonen [12]).

Aus demselben Jahre stammt das Epithaph des Rechtsgelehrten und fürstlichen Raths Cypräus. Auf dem umfangreichen Gemälde kniet vorne das Elternpaar mit fünf Söhnen, daneben liegt das Haushündchen. Wie sehr die Anordnung isokephal ist, zeigt eine Mauer, die sich quer durchs Bild, genau über den Köpfen der Knieenden hinzieht. Bis soweit ist alles in bester Ordnung, ich glaube kein Fältchen dürfte schief sein. Auf und über der Mauer aber geht's unruhiger her, da hat der Maler thun dürfen, was ihm beliebte. Drei Posaunenengel aus grauem Stein sind auf der Mauer in stärkster Bewegung. Hoch in den Lüften oben fährt inmitten schwarzer und glutrother Wolkenballen der Prophet aufwärts, während sein stark rother Mantel, in mächtigen Schwingungen zur Erde flatternd, hier von Elisa, in gelbem Gewande, aufgefangen wird. Wenn Haupt dieses — von Püschel gestochene — Bild als »trefflich« bezeichnet, soll das nicht bestritten werden. Ebenso gewiss aber ist es recht seltsam, zumeist durch den Gegensatz zwischen der oberen und unteren Hälfte, den auszugleichen kein Versuch gemacht ist. Aehnliches findet sich freilich auf Stiftungsbildern, auch auf hiesigen, öfter. Die Bildnissgruppe der Familie Jugerth's — Hofrath Johann Adolf's — mit Frau und sieben Kindern, alle stehend und nach dem Geschlecht gesondert, 1645 errichtet, hält sich von einer Vermengung mit Historischem fern. Schlicht, tüchtig wie's die Dargestellten sind, ist die Darstellungsart. Den Glanzpunkt bildet der vornehm, sicher repräsentirende Hausvater. Ihm werden die Söhne nacharten, während die Töchter wohl der Alten beschränktere Art geerbt haben. Für

[12]) Bernhardi Soltovii — Vivent mortui tui etc. Esai 26, ego sum resurrectio etc. Joh. 11, anno 1610, Bernhardus Soltovius, Hamburgensis, capituli Slesvicensis senior et illustriss. Hols. principum Adolphi, Friderici, Philippi et Johannis Adolphi quaestor, imbecillitatis humanae et suae imprimis fragilitatis memor vivens posuit. Phil. 1. Mihi vivere Christus est, et mors lucrum.

kostbar derbe Bekleidung hat übrigens die Mutter gesorgt; sogar das Baby ziert der breite, steifgefältelte Halskragen, der auf wenig Gemälden jener Zeit fehlt.

Unter den Einzelporträts wird das des verdienten Gelehrten Adam Olearius, der hier eine so grosse Rolle spielte, dem grössten Interesse begegnen, das es auch künstlerisch rechtfertigt. Die zwei Paar Putten aus Sandstein, welche in feiner Anordnung, unten stehend, oben lagernd, nebst Wappen und Emblemen die Tafel zieren, zeigen bessere Verhältnisse als viele um sie herum. Unter ihnen fasst goldener Lorbeer das vortreffliche Bildniss des geistreichen Alten mit schwarzem Käppchen auf dem langen ergrauenden Haare ein [13]). — Ein Liebling Aller, deren Augen das sehr hoch an einem der südlichen Pfeiler hängenden Gemälde, lebensgrosses Brustbild, erreichen können, müsste der ehrwürdige Kahlkopf sein, der dort so einfach schön betend die Hände erhebt, dass ein Anschauen des tüchtigen Bildes direct in sein Thun mit hineinzieht. Es ist Fabricius, einer der ersten Generalsuperintendenten nach der Reformation. — In der jetzigen Sacristei — bis 1847 Erbbegräbniss der Familie Schacht — verbergen im Halbdunkel zwei lebensgrosse stehende Bildnisse die Vorzüge der feingemalten Köpfe, Hände und Stoffe. Der energische Biedermann, in schwarzer spanischer Tracht, reich mit Spitzen besetzt, steht, den Rohrstock herkömmlich aufstützend, breit vor uns; die Frau mit prächtig wiedergegebenem Geschmeide behangen schaut mit etwas blöden Augen unter der schlichten Haube aus dem recht holländisch geformten Gesichte heraus.

Bemerkenswerth ist noch ein Bildniss des streng vornehm auftretenden, inmitten des Domes mit gebieterischer Handbewegung stehenden Superintendenten Adler, gemalt von dem Schleswiger Goos [14]), bemerkenswerth besonders, weil dasselbe, vor der 1847er Restauration entstanden, Einzelheiten des damaligen Baues wiedergibt, deren nur alte Gemeindeglieder sich erinnern. Der Lettner war noch an seinem Platz, dahinter führte der Aufgang in den hohen Chor, nicht wie jetzt über eine zusammenhängende Reihe von Stufen, sondern in sehr breiten Absätzen, auf denen sich die Functionen der Liturgie vollzogen. Wunderbar ist's, dass der Maler die Architektur so gibt, wie sie jetzt wieder vor uns ersteht, als farbenkräftigen Rohbau. Es ist, als habe der Mann, beeinflusst durch mittelalterliche Neigungen, eine Vision gehabt. Lange vor seiner Zeit, vielleicht Jahrhunderte lang, hatten alle Bautheile des Innern unter Verputz geruht, der dann 1847 statt des weissen Kalks einen mattfarbig gelblichen, in den Gewölbekappen aber bläulichen Anstrich bekam.

---

[13]) Adami Olearii, † 1671. — C. S. Adamo Oleario V. C. L. qui cum orbem his lustrasset ad orientem, inde inter Sereniss. Cimbriae ducum ministeria descripsisset, quas viderat regiones ingentisque automati machina terras, coelum, sidera spectanda miraculo dedisset, ipse tandem terrarum orbisque hujus, quin et gloriae satur sidera super et orbes mentem elevatus in Christo beatus excessit. Anno MDCLXXI aetat. LXXII. Socero B. M. ob pietatem H.M.F.C. Burchardus Niederstedt I.V.D.

[14]) Haupt nennt keinen Meister des Bildes. Es war C. A. A. Goos, von uns, wegen seiner recht hübschen Arbeiten, der »gute Goos« genannt; daneben gab es einen künstlerisch missethäterischen »bösen Goos«.

Von wenig Bildwerken und Gemälden des Domes kennen wir die Meister. Aus welchen Werkstätten die Menge von Zeugnissen jener allgemeinen Kunstblüthe stammen, welche mit der Blüthe des schleswig-holsteinischen Hofhaltes zusammenfiel und desshalb hier so viel Werthvolles zurückliess — wer mag das sagen? Eine vor wenigen Jahren vorgenommene Wiederherstellung sämmtlicher Gemälde hat nur für ein Bild des Domes Namen zu den früher bekannten gefügt. Biernatzki's Archivforschungen haben hierfür kein Resultat ergeben, was auch bei privaten Stiftungen kaum durfte erwartet werden. Die Inschriften, so vielerlei sie sagen — über den Meister sagen sie nichts[15]).

Augenblicklich ist die Mehrzahl aller Schmuckgegenstände, durch den Umbau veranlasst, in zeitweiliger Verbannung. Man ahnt kaum, wie Vieles ursprünglich mag die Kirche geziert haben. Vielleicht nach unsern Begriffen reichlich Vieles, z. B. an Fahnen — darunter der historische Danebrog — kriegerischen und sonstigen Emblemen und Wappen; von letzteren z. B. 77 allein aus dem Geschlecht derer v. Sehested. Doch ist fürs Aufräumen oft genug gesorgt worden. Schon 1252 »sollen bei Plünderung der Stadt kostbare Metallbilder, die zu Knud's Zeit aus England gekommen sind, geraubt sein«. Manches ist dann seit 1847 verschwunden oder es hat weniger geeignete Plätze erhalten. Was der Dom 1885 eingebüsst hat, kann man seitdem in einer Anzahl illustrirter Kunstschriften sehen, wo unter dem Besten, was an Holzschnitzereien aus dem 16. Jahrhundert mitgetheilt wird, Bruchstücke vom Gestühl des Schleswiger Domes obenan stehen. Durch Adel und Schwung der Linien, wie feine, lebensvolle Durchführung des pflanzlichen und thierischen Ornaments führen sie auf die Höhe der Renaissance zurück. Im Berliner Gewerbemuseum sind von den werthvollen Stücken — meistens Stuhlwangen — die mehrsten zu finden. Einiges liess man in Flensburg; in Schleswig, wo die Sache erst nachträglich bekannt wurde, kein Stück. Damals hatte freilich unsere Kirche keinen directen Gebrauch für diese seit lange (vermuthlich auch seit 1847) in die »Materialienkammer« gewanderten Reste. Aber hätten wir dieselben jetzt für die Neuausstattung! Einzelnes an schönem alten Stuhlwerk findet sich ohnehin hie und da zerstreut, ohne eigentliche Gruppen zu bilden. — Zur Mittheilung kommen musste diese Thatsache, wo von der Geschichte des Schleswiger Domes gesprochen werden sollte; aber es ist der Dank für das, was von Berlin aus jetzt in so reichem Maasse für unsere Kirche geschieht, der die Bitterkeit bei dieser unliebsamen Erinnerung zurückdrängt.

Ein glücklicher Gedanke der Bauleitung ist die Einrichtung einer geräumigen Kunstkammer, welche einstweilen oder für die Jetztzeit unbrauchbar

---

[15]) Man hat sich gewundert, so wenig plattdeutsche Inschriften zu finden, um so mehr lateinische. Dies scheint mir das Gegebene zu sein, weil die Denkmäler nicht Bürgersleuten galten, sondern Personen, welche »die Kirche und den herzoglichen Hof zierten und hier ihre Ruhestätte fanden«. — Eine kurze, seit lange verschwundene Runeninschrift aus Eisenstäben an der früheren Capitelthür — von H. Rantzau erwähnt und oft von den Dänen besprochen — hat nur den Verfertiger dieser Thür genannt.

Gewordenes aufnimmt: alte Statuen, Bruchstücke feiner Marmor- und Metallarbeiten, Todtenschilde von ungeheurer Ausdehnung u. dgl.

Noch ist der Kreuzgang, jetzt unser Stolz, nicht erwähnt. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts angelegt, hat er, später ausgebaut, zwei Stockwerke gehabt, deren oberes, die Zellen der Vicare enthaltend, 1743 abgetragen wurde. Von bedeutender Grösse, legt er sich an die Nordseite des Langhauses, im Grundriss ein verschobenes Rechteck beschreibend, da der Ostflügel acht, der westliche nur sieben Gewölbjoche enthält. Eine etwas abweichende Detailbildung lässt den östlichen Theil als den älteren erkennen. Die Aussenwand des langen Nordganges ist stark ausgewichen. — Es gab hier früher keine offene Halle, wie in andern Kreuzgängen. Unser »Schwahl« (»d. h. der bedeckte, kühle Gang, denn: svale = kühl; sval = kühler Gang«) hatte eine lange Reihe grosser, verbleiter Fenster. Wände und Gewölbe, alles steckte in Kalk. Die Freude war gross, als vor etlichen Jahren Baurath Hotzen unter demselben viel Hochbedeutsames entdeckte. Nach Jahre langer Arbeit sieht es hier jetzt sehr lebendig aus. Die reichlich 20 grossen Wandflächen den Fenstern gegenüber sind mit einem Cyklus biblischer Darstellungen bemalt. Dazwischen setzen an breiten gegliederten Pilastern die Gewölbrippen aus rothen Formsteinen (Birnstab, wie hier überall) auf sehr leuchtend bemalten Consolen auf, welche, aus Trassmörtel geschnitten und ursprünglich bemalt, die verschiedenartigsten Motive haben: Masken, Blattwerk, allerlei Thierisches, u. A. einen Hirsch vom Hunde verfolgt. Die Bemalung der untern Pilasterfüllungen zeigt auf weisslichem Grunde aufsteigendes Rankenwerk in ziemlich matten, meist gebrochenen Farbentönen. Es schliesst sich in Farbe und Zeichnung an die Füllungen der Gewölbekappen an, wo gut stilisirte gothische Lilien, Rosen u. s. w. entweder in hübschen Einzelgruppen aus den Rippen hervorwachsen oder als fortlaufende Ranken an ihnen sich hinziehen. Dazwischen aber bewegt sich eine bunte, eine schier wahnsinnige Gesellschaft, in jedem Gewölbejoch noch anders, noch unkluger als im vorhergehenden; immer aber mit recht geschickter Ausfüllung des gegebenen Raumes: Affen, geflügelte Fische, langgeschweifte Thiere, aus allen möglichen Gattungen zusammengesetzt mit scheusslichen Weiberköpfen auf dem langen Halse; geflügelte Ungeheuer, Fische mit Krallen, mit grossen Männerköpfen und einen furchtbaren Stosszahn im breiten Maul; dann kommen hübsche, ziemlich zahme Vögel. Stark ist das Jagen, das Bogenschiessen vor allem vertreten — darunter wieder eine Hirschjagd — und das Musiciren mit allem, was Lärm macht. Weibliche Figürchen, auf geschwänzten Wesen mit Riesenköpfen reitend, blasen die Flöten, hantiren mit Trommel, Harfe, Violine u. s. w. Stark bewegte, langhaarige Figuren wachsen aus geflügelten Fischen heraus. Fast bei jeder Figur ist etwas Gewandung, oft weniger als Bekleidung, denn als Draperie zur Verwendung gekommen. Zur Deutung manches Motivs hat mir in Band XII des »Repertoriums« der Artikel über den »griechischen Mythus in den Kunstwerken des Mittelalters« Aufschluss gegeben, auch durch die Fülle von Beispielen, von denen Vieles sich hier zu wiederholen scheint.

Von tiefstem Ernste erfüllt sind dicht daneben die, gewiss aus der Er-

bauungszeit des Ganges stammenden Wandmalereien. (Jene Deckenmalereien hält man für jünger, schon der Renaissance sich nähernd.) In spitzbogigen Feldern von 3—4 m an der Basis und ebenso viel Höhe sind die zum Theil figurenreichen Bibelbilder in schlicht braunrothen Umrisslinien ausgeführt. Eine streng gezeichnete Weinlaubbordüre fasst jedes der Felder ein, unter denen, in immer wechselnden Mustern, vortrefflich stilisirte Wappen- und Fabelthiere, gut in Medaillons hineingezeichnet, durch romanisches Blattwerk verbunden, sich hinziehen. Mit den Nachbildungen der »Gemälde altdeutscher lyrischer Dichter« (von der Hagen 1844) verglich ich an Ort und Stelle die neutestamentlichen Darstellungen, die, bei geringerer Weichheit auch in den Köpfen, ziemlich an derselben Stelle ihre Verzeichnungen, mitunter Verrenkungen zeigen, dieselbe Art haben, gefühlvoll zu sein und dabei den traditionell ansprechenden Faltenwurf aufweisen. Der häufig vorkommende Ausdruck von Schmerz oder Trauer ist stehend durch reichlich stark nach der Mitte hin in die Höhe gezogene Augenbrauen wiedergegeben. Die Nebenpersonen sind mitunter zwergenhaft klein. Es fehlt natürlich nicht an Herbheiten, an gewollten und ungewollten Carricaturen; dennoch wurden die Bilder ihrem tiefen Inhalt innerhalb der hergebrachten Formen durchaus gerecht. — Es ist hier derselbe Gang durch das Erdenleben Christi, den die kirchliche Kunst uns so oft gehen liess. Zu Anfang und Ende sind wegen baulicher Veränderung und wegen gänzlichen Fehlens sichtbarer Farbenreste einige Felder zu ergänzen. Bis jetzt bildet daher der »Ritt der drei Könige« den Anfang; einer derselben trägt den Falken auf der Hand. Bei der »Anbetung« steht das sehr schlanke Christkind auf dem Schoss der Maria, welche den in die Ecke gerückten, mit gothischen Fialen geschmückten Thron einnimmt. Der »Kindermord« liess viel Wildheit zu. Reichlich mordlustig erscheint's, wenn die Kinder wie Käfer gemüthlich gespiesst werden. Bei der »Flucht nach Egypten« schreiten zwei ungeflügelte Frauengestalten dem Zuge nach. Bei der »Taufe« trägt ein Engel, hinter dem unbekleideten Christus stehend, dessen Gewand. Füllten diese Bilder die Westwand, so beginnt auf der Nordseite mit dem »Judaskuss« die Leidensgeschichte, die hier auf neun Feldern mit den »Engeln am Grabe« ihren Abschluss findet. In dieser Bilderreihe gibt's natürlich Unmenschen und Teufelsgestalten in Menge, dabei seltsame Bekleidungsstücke, noch seltsameres Baumwerk, unmögliche Verkürzungen, besonders der nackten Körpertheile u. dgl. Dabei aber verfehlt die Innigkeit der Empfindung in Gebärde und Haltung ihres Eindruckes nicht; das Ganze wirkt, wie befremdlich immer, doch in gewissem Grade erbaulich. Auf der Ostwand war nur der »Tod Mariä« zu finden. An den schmalen Mauerflächen zu Seiten der Fenster entdeckte man unter spitzbogigen Baldachinen Spuren von Propheten- und Apostelgestalten. Sie zeigen die Malweise der Decken, also Ausfüllung der Flächen.

Ausgeführt wird in anerkannt mustergiltiger Weise diese grosse und höchst schwierige, ja verantwortliche Herstellungsarbeit von dem jungen Maler Olbers — Schüler des Professors Schaper in Hannover — der schon mehrfach in Kirchen und Capellen ähnlich gewirkt hat. Jetzt, nachdem die Fenster entfernt sind, sieht man aus unserm Kreuzgang, wie's

sonst bräuchlich ist, durch die hohen Spitzbogenöffnungen — die leider keine Säulchen und Maasswerk aufzuweisen haben — aus dem Düster des Ganges hinaus in den lichtgrünen Garten des einstigen »Freithof« oder »Frithof«. Der Fussboden des reichlich 5 m breiten Schwahls — der später theilweise farbige Fliesen erhalten soll, nach hier vorgefundenen Bruchstücken gefertigt — ist vielerwärts mit Leichensteinen bedeckt, was früher im Langhause des Domes auch der Fall war. Diese Steinplatten, von kolossalem Umfange und zum Theil guter, leider recht abgetretener Steinmetzarbeit in Wappen und Bildnissen, wurden später an der Innenwand des Kreuzganges befestigt, ehe man ahnte, dass sie bemalt sei. Jetzt geben sie im Friedhof, an die nördliche Aussenwand der Kirche und die niedrigen Strebepfeiler des Kreuzganges gelehnt, wechselnd mit Steinfiguren — Resten eines grossartigen Epitaphs mit Symbolen der Auferstehung — dem Gartenraume ein stimmungsvolles Aussehen. Von hier aus sieht man an der mächtig aufsteigenden Nordwand des Domes nahe unterm Dach eine Anzahl grosser, blendenartiger Nischen, welche von guter Wirkung sein würden, wenn der Vorschlag ausgeführt würde, sie mit Sgraffitos auszufüllen.

Wichtiger freilich wäre die Frage, ob und wann den vielen grossen, schlicht dreitheiligen Fenstern der Schmuck der Glasmalerei, und wäre es nur der farbigen Verglasung in Teppichmustern, zu Theil wird. Diese Frage hat hier zu Zeiten aufregend gewirkt; doch sind noch keine greifbaren Erfolge erzielt.

Die Vorgeschichte des Thurmbaues wurde zum Theil mitgetheilt. Es blieb unerwähnt, dass wir zu Zeiten sogar den ehrgeizigen Wunsch hatten, zu zwei Thürmen hinaufsehen zu dürfen. Ein Doppelthurm — meinte man — käme der ehemals bischöflichen Kathedrale zu; war doch auch das Kirchenmodell über der Petrithür zweithürmig, wie das mit der Tradition stimmt. Auch fand Ehrhardt seine, oben ausgesprochene, baugeschichtliche Annahme dadurch bestätigt, dass sich am Westende »im Grunde kolossale Fundamente aus Granitsteinen, in Erde und Sand gepackt, wahrscheinlich für zwei Eck-Westthürme« vorfanden. Dass man an maassgebender Stelle einen derartigen Bau erwogen, aber wegen zu grosser Kosten aufgegeben hat, scheint sicher. Ein sehr reicher doppelthürmiger Plan wurde vor Jahren von einem hiesigen Bauinspector entworfen. Doch sah ich schon vorher in einem hochinteressanten Manuscript, das leider jetzt verschollen scheint, unter einer grösseren Anzahl von einschlägigen Domentwürfen verschiedener Architekten — es waren Meister ersten Ranges darunter, die vielleicht aber lieber nicht genannt sind — mehrere doppelthürmige Restaurationen unserer Kirche. Auffallend war es mir, wie verschiedenartig bei den einthürmigen Plänen die Lösung der gewiss nicht leichten Aufgabe ausgefallen war, am Westgiebel mit dem breiten Koloss des Schiffes den so viel schmälern Thurm in ansprechend vermittelnder Weise zu verbinden. Am wohlthuendsten schienen mir die Entwürfe zu wirken, welche die Westfront durch nicht zu unansehnliche Nebenthürmchen flankiren liessen, was einer zu grossen Isolirung des Riesenthurms vorbeugte. Bei dem schönen, jetzt in der Ausführnng begriffenen Entwurfe — dessen sich einzelne

Leser wohl von der Berliner Jubiläumsausstellung her erinnern werden — ist zu Seiten des Thurmes die durch ein Fenster durchbrochene Wandfläche wie an der Langseite belebt durch die wechselnden Farben der Glasursteine (schwarz und roth), sonst aber bis zur Dachhöhe ganz schlicht. Die abgeschrägten Flächen von da bis zur Firsthöhe wurden ungemein zierlich gegliedert durch je drei kleine Wandpfeiler, die in Thurmspitzen mit Kreuzblumen endigen; die dazwischenliegenden Felder mit Maasswerk und Blenden laufen in Ziergiebeln aus, welche, mit den Thürmchen über das Satteldach der Kirche aufsteigend, dort eine freistehende Giebelbekrönung bilden. Diese Parthie scheint sich an klassische Vorbilder des Backsteinbaues anzuschliessen, z. B. an die Façade des Rathhauses in Brandenburg und besonders diejenige der Frohnleichnamscapelle an St. Katharinen ebendort [16]. Der Thurm, aus meist rothen Ziegeln mit wenig Sandstein [17], wird eine Höhe von 112 m haben, bei ca. 13 m unterer Breite des Thurmkörpers, ohne die Strebepfeiler, und bei 43 m Breite und Höhe des Westgiebels. Er ruht auf vortrefflichem Baugrunde und einer 2 m starken Betonplatte, zu deren Herstellung man, wie im Mittelalter, den Trass, jetzt in gepulvertem Zustande, vom Rhein zu Schiff kommen liess. Ueber dem Thurmgemach und dem Hauptportal steigt er, durch Zurücktreten der Strebepfeiler sich allmählig verjüngend, in drei mit Giebeln, Reihen von Blendarcaden u. s. w. geschmückten Geschossen bis zu der gegen 50 m messenden, mit gewelltem Kupferblech gedeckten Pyramide empor. Eckthürmchen, dazwischen schlanke Spitzgiebel mit Zifferblatt vermitteln den Uebergang. Nach wenig Jahren hoffen wir ihn so dastehen zu sehen. Die Gemeinde freut sich auf das weithin über Stadt und Land schallende mächtige Geläute ihrer alten Glocken, deren Vollklang erst zur Geltung kommen wird, wenn er aus den 12 hohen Schallöffnungen der Glockenstube herausströmt [18].

Auch der eingefleischte Kunstgelehrte wird zugeben, dass gerade das Bauwerk am wenigsten um seiner selbst willen da ist und Schmuck erhält. Unsere Kirche wirkt als Mittelpunkt allgemeinen Interesses schon während ihrer Bauzeit künstlerisch erziehlich. Es geht viel Anregung von diesem Werke aus, um so mehr, als das meiste, auch feinere Material, z. B. viele Formsteine,

---

[16] Siehe das herrliche farbige Blatt in Adler's »Backstein-Bauwerken der Mark Brandenburg«. St. Katharina scheint mit unserem Dom Verschiedenes gemein zu haben, wenigstens die innen liegenden Strebepfeiler und genau dieselben Fenster.

[17] Die schönen Sculpturen: Capitelle für die Portale, Kreuzblume, Consolen der Gewölbrippen im restaurirten Westjoch — diese aus Köpfen gebildet, wie die im Dom befindlichen, zum Theil aus Porträts des Bauraths und Baumeisters — werden von dem Bildhauer Hartmann, einem Schüler unseres Landsmannes Lürssen in Berlin, gearbeitet.

[18] Die Marienglocke hat folgende Inschrift: »A dom. MCCCLXXXXVI ego. vocor . Maria . signum . dono . choro . fleo . funera . festa . lecoro.« — »Die grosse Betglocke, die früher nur bei grossen Festtagen und vornehmen Leichen geläutet wurde, ist 1661 auf Befehl Christian Albrechts umgegossen«. Ausserdem gibt's noch mehrere Glocken.

nicht aus fremder Ferne kommt, sondern von Landeskindern hergestellt wird, denen man den Stolz gönnt, einmal eine künstlerische Aufgabe lösen zu dürfen.

Der wunderbare Schwahl mit seinen hochmalerischen Durchblicken — besonders in der Diagonale nach Südost hinüber, wo der dort noch zweigeschossige Theil des Kreuzganges, mit Querschiff und Dachreiter der Kirche ein köstliches Architekturbild bietet — der Schwahl hat schon jetzt täglich Gäste, wie auch der Dom nie aufhörte, deren zu haben. War aber früher neben dem Gottorfer Betstuhl der Brüggemann'sche Altar fast das Einzige, was den Kunstfreund nach Schleswig zog, so wird bald der St. Peters-Dom — »St. Peters-Münster binnen Schleswig« heisst es in einem alten Schriftstück — in seiner Grossheit und hoffentlich harmonischen Ganzheit eine noch mächtiger nach Norden ziehende Wirkung ausüben.

Berichte und Mittheilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde.

Karlsruhe. Fächer-Ausstellung.

Am 28. Juni wurde die Fächerausstellung eröffnet; ihr Schluss ist auf den 30. September bestimmt. Am Tage der Eröffnung lag auch gegen alle Gewohnheit unserer Ausstellungs-Commissionen der treffliche Katalog vor, verfasst von Dr. Karl Kölitz. Die Ausstellung ist in der grossherzoglichen Orangerie untergebracht, in Folge der decorativen Meisterkünste des Professor Götz ein Ausstellungsraum, wie er schöner und dabei bequemer kaum gedacht werden kann. Die Anordnung der Ausstellungsgegenstände ging nach dem Grundsatz vor: Abwechslung ergötzt, dabei galt es ferner, dass einzelne ausgestellte Privatsammlungen möglichst zusammengehalten wurden. Immerhin möchte ich die Vermuthung aussprechen, die geschichtliche Anordnung hätte die Belehrung erheblich erleichtert und das Vergnügen in kaum nennenswerther Weise vermindert. In jedem Falle aber ist die Ausstellung von grösstem Interesse und jenen Herren, welche die Hauptlast des Sammelns, Sichtens, Organisirens auf sich genommen haben, gebührt der wärmste Dank. Prof. Marc Rosenberg ist da an erster Stelle zu nennen, dann Dr. G. J. Rosenberg, dessen eigene grosse Sammlung von alten Fächern und modernen Fächerentwürfen neben anderen Bibelots zugleich den Kern der Ausstellung bildet. Mit den Bibelots zählt die Ausstellung gegen 3500 Nummern, die Fächer selbst erreichen mindestens die Zahl 3000. Die classische Zeit des Fächers, von der Zeit Ludwig's XIV. bis Ludwig XVI., ist glänzend vertreten; gänzlich fehlt der Fächer des Mittelalters, da die erhaltenen Stücke äusserst selten sind und desshalb zu den Kostbarkeiten öffentlicher und privater Sammlungen gehören. Hätte die Commission die geschichtliche Anordnung durchgeführt, so wäre sie wohl auch darauf gekommen, die Lücken der Entwicklung auszufüllen, indem sie sowohl den Fächer des Alterthums als auch den des Mittelalters in seinen verschiedenen Formen in guten Abbildungen oder gar Nachbildungen vorgeführt hätte. Das Wichtigste der Fächerlitteratur steht allerdings dem Besucher in dem Ausstellungsraume zu Gebote, damit weiss aber nur der Kundige etwas anzufangen. Doch der Zweck der Ausstellung ist eben in erster

Linie nicht der, geschichtlich aufzuklären, sondern praktisch zu wirken, das heisst, der modernen Fächerindustrie gesunde künstlerische Anregungen zuzuführen; aus diesem Grunde war mit der Ausstellung zugleich ein Preisausschreiben für Fächerentwürfe verbunden.

Der Fächer der Naturvölker ist durch einige sehr charakteristische Proben, welche das Berliner Museum für Völkerkunde sandte, zur Anschauung gebracht. Das natürliche Palmblatt und das in Bastgeflecht nachgeahmte zeigt hier die primitivsten Formen des Fächers, eigentlich Wedel; doch an dem Bastgeflecht hat sich sofort der Ziersinn, der keinem Naturvolke fehlt, geäussert, wie dies Bastfächer von Tonga (schwarzes Zierband, das um den Rand läuft) oder Samoa (ähnlich) beweisen. Ein Bastfächer der Haussa-Länder ist fahnenförmig, der Bastwedel mit rothem und violettem Zierrath versehen. Ein Rinderfellfächer aus Central-Afrika ist mit aufgenähten rothen Ornamenten ausgestattet. China und Japan haben die grösste Zahl von Fächerformen entwickelt, man kann auch heute noch das ursprüngliche Palmblatt neben dem künstlerisch ausgestatteten Faltenfächer aus kostbarsten Stoffen in Verwendung sehen. Auf der Ausstellung sind beide Länder sehr reich vertreten, besonders durch die Stücke, welche die Sammlung G. J. Rosenberg enthält. Ein seltenes Prachtstück ist der altchinesische Hoffächer, Elfenbeingeflecht in Schildpattrahmen, die Verzierung darauf (Blumen, Insekten) aus farbigem Elfenbein, Perlmutter und Speckstein; der Griff Kupferemail mit Streublumendecoration in Lapis Lazuli und Amethyst verziert (Nr. 2493); seltene Stücke sind auch ein altchinesischer Autographenfächer, nur dass sich die Autographen nicht so geschmacklos vordrängen wie auf den modernen Sammelfächern, und ein Commandofächer zum Ballspiel mit Inschriften, welche die Spielregeln geben. Sonst ist vom Orient, besonders in der Sammlung Rosenberg, auch noch Indien und die Türkei durch sehr schöne und interessante Stücke vertreten. Mittelalterliche Stücke fehlen, wie ich schon erwähnte[1]); dagegen ist ein Fahnenfächer eine prächtige Probe venezianischer Fächerindustrie des 16. Jahrhunderts

[1]) Es kann nicht bezweifelt werden, dass der Fächer auf dem Toilettetisch der Frau des Mittelalters selten anzutreffen war. Nur so erklärt es sich, dass man ihm auf Denkmälern der Malerei gar nicht begegnet und dass er in der höfischen Dichtung ohne Erwähnung bleibt. Nichts bezeichnender, als dass der Bilderschatz der Manesse-Handschrift, der das Gesellschaftsleben nach allen Richtungen hin schildert, den Fächer in der Hand der Dame nicht kennt, und A. Schultz, der mit solcher Sorgfalt die Quellen für das höfische Leben im Mittelalter durchstöberte, traf auf eine einzige Stelle, die vielleicht des Fächers gedenkt, im Guill. d'Orange III, 664: Et Rosiane, la nièce Rubiant, le vent li fat à un platel d'argent. Und ebenso sucht man ihn vergebens in bildlichen Darstellungen Italiens, auch noch in solchen des 15. Jahrhunderts. Und mehr als dies, er kommt auch nicht in den zahlreichen Pasquillen der Humanisten auf die Frauen vor, die kein Toilettestück der Frauen ihrer strengen kritischen Durchsicht entgehen liessen. In dem Brief z. B., den L. B. Alberti an Paolo Codagnello schrieb, um ihn vor der Gefahr der Ehe zu warnen, heisst es einmal: E dal lato gli pende quella bella merceria, chiavi, borse, aghieri, coltellini, e insieme quel pannicello tanto bianco e mondissimo. Man sieht, der Fächer fehlt in dieser Merceria.

(No. 599). Die Fahne bildet Elfenbeingeflecht mit aufgesetztem, ausgeschnittenem Ornament von Pergament mit Goldfadenverzierung, der Griff besteht aus Elfenbein. Wie lange diese Form in Italien sich erhielt, beweist ein anderer italienischer Fächer mit Malereien auf der Fahne (Papier, Gouache, der Stiel aus Schildpatt mit Silbereinlagen), welcher der Spätzeit des 17. Jahrhunderts angehört (Nr. 2414). Von der Zeit Ludwig's XIV. an führt die Ausstellung die Entwicklung des Fächers bis in die Gegenwart hinein fast lückenlos und in glänzenden Beispielen vor das Auge. Der stiellose Faltfächer ist in dieser Zeit in den europäischen Culturländern zu unbedingter Herrschaft gelangt. Man weiss, der Fächer im Domschatz zu Monza, welcher Eigenthum der Theodelinde war, ist ein Faltfächer aus Purpurvelin, mit Gold und Silber verziert und einer jetzt nicht mehr lesbaren Inschrift versehen; ebenso erkannte Viollet-le-Duc in den bei Nachgrabungen auf dem Schlosse Pierrefondes gefundenen Fächerfragmenten Reste eines Faltfächers, welcher der Zeit vor 1422 angehörte (Mobilier français II, S. 103). Dennoch muss der Faltfächer während des ganzen Mittelalters äusserst selten gewesen sein, nicht bloss, weil Denkmäler dieser Art mangeln, sondern weil auch die schriftlichen Nachrichten darüber fehlen; erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts, als die Verbindung zwischen der pyrenäischen Halbinsel und dem Orient eine äusserst lebhafte wurde, hat sich der stiellose Faltfächer durch den Einfluss Chinas und Japans (die Erfindung des stiellosen Faltfächers räumt China Japan ein) von Spanien aus über ganz Europa verbreitet. In dieser Form konnte er auch erst ein bequemes Toilettestück werden und in den Dienst weiblicher Koketterie treten. So erscheint er auf spanischen Damenbildnissen schon in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als glückliches Auskunftsmittel für die Anordnung der Hände, und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts kommt er auch schon auf nichtspanischen Trachtenbildern vor, z. B. auf Jacques Callot's Trachtenbildern lothringischen Adels von 1625. Allerdings hat daneben auch noch der Federfächer sich behauptet, so besitzen wir für solche Federwedel zwei prächtige Entwürfe von Hans Müelich und so hält einen Federwedel z. B. noch van Dijck's Anna Wake in der Hand. Das Faltblatt des Fächers wurde am liebsten der Malerei zur Verfügung gestellt und so kommt es, dass man die ganze Entwicklung der Malerei der zweiten Hälfte des 17. und des ganzen 18. Jahrhunderts auf den Fächerblättern verfolgen kann. Die Malerei beschränkt sich aber nicht bloss auf die Fächerblätter aus Schwanenhaut, Pergament, Seide, Papier; der Firniss, welchen der Wagenbauer Martin erfunden hatte, hat auch die Bemalung der Elfenbeinblätter oder Stäbe sehr erleichtert. — Vernis Martin benennt man diese bemalten Elfenbeinfächer, unter welchen sich einige der schönsten Stücke aus der Zeit Ludwig's XIV. finden. Die Stoffe, welche das Zeitalter Ludwig's XIV. behandelt, gehören, wie in der Monumentalmalerei, vorwiegend der classischen Welt an. Götter und Helden müssen sich allerdings eine Umwandlung gefallen lassen — sie machen alle den Eindruck, als ob sie gepudert und geschminkt wären. In der Formengebung kann man auch hier den Einfluss des älteren Poussin sehen, daneben dann die unmittelbare Einflussnahme der bolognesischen Akademiker. Götterdar-

stellungen überwiegen, aus der antiken Geschichte sind beliebte Motive Alexander und die Frauen des Darius (z. B. Nr. 2430, Poussin'sche Formensprache) und Coriolan vor den Mauern Roms (Nr. 666). Gegen Anfang des 18. Jahrhunderts mehren sich gesellschaftliche und ländliche Scenen. Biblische Scenen kommen äusserst selten vor, mir fielen nur zwei Motive auf. Mosis schlägt Wasser aus dem Felsen (Nr. 1136), und Simson, der die Säulen des Tempels der Philister bricht (Nr. 668), doch aber wohl beide schon der Zeit Ludwig's XV. angehörig. Dagegen traten die Chineserien schon unter Ludwig XIV. in die Fächerdecoration, wenngleich sie erst unter Ludwig XV. häufiger wurden. Mit dem Sinn für das Exotische, der dem ganzen 18. Jahrhundert in hohem Maasse eigen war, wird dies besser in Zusammenhang gebracht, als mit dem isolirten Einfluss chinesischer Fächerindustrie auf die französische — man denke an die Chineserien Gillot's, Watteau's und noch Boucher's (für Gillot und Watteau bezeichnend der sogenannte grosse und kleine Affenkönig zu Chantilly); auch die unmittelbare Einwirkung von japanischem und chinesischem Porzellan, mit dem damals starker Luxus getrieben wurde, wird nicht zu unterschätzen sein. Schöne Stücke dieser Art sind Nr. 2009 (Besitz des Breslauer Museums), dann das Prachtstück dieser Art Nr. 2422 (Besitz des Dr. Rosenberg). Durch Watteau hat die Umwandlung, welche die Gesellschaft in der Periode der Regentschaft erfuhr — ein Jahrhundert von acht Jahren nannte sie Michelet — künstlerischen Ausdruck erhalten. Puder und Fontange verschwinden, steifes Olympierthum weicht einer — man möchte sagen — spirituellen Grazie. Die classische Zeit der Galanterie und Koketterie beginnt — und dem Fächer fällt in dem System dieser hochentwickelten Koketterie keine geringe Rolle zu. So erhielt er auch damals die reizvollste künstlerische Ausgestaltung — hat ja der Rococostil an sich gerade in diesem Reich des Kleinen sein Grösstes geleistet. Die echt nationale Blüthe der Malerei jener Zeit kam auch der Fächermalerei zu Gute; nicht bloss der Stoffkreis des Malers der galanten Feste — wie Watteau von der Akademie officiell benannt wurde —, auch jene Formengebung, welche nun ohne Vorbehalt und Clauseln das moderne Ideal an Stelle eines antikisirenden im Stile Poussin's oder eines eklektischen im Stile der Bolognesen setzte, wurde in der Fächermalerei heimisch. Unter dem Einflusse Boucher's gewann die Mythologie wieder stärkere Anziehungskraft, aber allerdings nur um einen Vorwand zu haben, das Nackte oder Halbnackte darzustellen. Die pikanten, aber durchaus nicht plastisch vollendeten Formen Watteau's erhielten sich, der Olymp Boucher's und seiner Richtung war das Toilettezimmer der Modedamen. Erst die Veröffentlichung von Funden zu Herculanum und Pompeji hat die antikisirende Richtung wie in der Malerei überhaupt, so auch in der Fächermalerei wieder in das Leben gerufen. Selbst die decorativen Motive pompejanischer Wandmalerei fanden in der Fächermalerei Verwendung, wie z. B. ein Faltfächer der Ausstellung beweist (Nr. 3320). Der Geschmack Frankreichs war — wie in allen Modedingen — selbstverständlich auch für die ganze europäische Fächerindustrie tonangebend. Es würde desshalb nicht leicht werden, an Fächern von besonderer künstlerischer

Ausführung die Herkunft zu bestimmen. Drei Fächerentwürfe z. B. von dem Tyroler Johann Holzer — der eine (Nr. 596) datirt 1734 — sind sicherlich ausgezeichnet in der Anordnung, in der Wahl des Motivs, im Colorit, aber sie verleugnen auch in nichts die Richtung, welche Watteau oder Lancret vertreten. Die selbständigsten Leistungen deutscher Fächerindustrie des vorigen Jahrhunderts sind unbedingt die sogen. Sulzerfächer. Sie sind in der Regel bezeichnet: Peint et montè par J. Sulzer au Rossignol (oder à l'aigle) à Winterthur; einer der ausgestellten Fächer (Nr. 3424) trägt das Datum 1780. In feingezeichneten, wirksam gemalten Vignetten werden Schweizeransichten oder Scenen aus dem Schweizer Landleben vorgeführt, dazu treten reizende ornamentale Einzelheiten, einige in Malerei, andere aber, z. B. Blumenkörbe, Vogelkäfige, durchbrochen und mit einem ganz feinen Drahtgitter geschlossen; das war jedenfalls ein trefflicher Künstlereinfall — nun kann die kokette Eigenthümerin sich hinter dem Fächer verbergen und doch Alles überschauen. Mit dem Ausbruch der Revolution ist das goldene Zeitalter der Galanterie und das goldene Zeitalter der Fächerindustrie vorbei; auch der Fächer wird von der Politik mit Beschlag belegt. Ein Vexirfächer (Nr. 1259) muss für verbotene Königstreue Zeugniss ablegen: nur wenn man ihn scharf gegen das Licht hält, erblickt man König Ludwig XVI. und Maria Antoinette; ein Hund erscheint als Symbol der Treue. Das Jahr 1789 ist mit Assignatenfächern vertreten (Nr. 1787, Besitz des Strassburger Kunstgewerbemuseums). Dann findet der Cultus Napoleon's I. sein Echo — z. B. auf einem gleichfalls vom Strassburger Gewerbemuseum ausgestellten Faltfächer Napoleon Buonaparte als triumphirender Consul und die Unterschrift: Paix glorieuse au VI (Friede von Campo Formio); aber auch die Feinde Napoleon's bedienen sich des Fächers als Agitationsmittel und Reclame (z. B. Nr. 2638, 2836, 2837). Die Blätter solcher Fächer sind nicht in Aquarellmalerei ausgeführt, sondern es sind entweder colorirte oder uncolorirte Stiche. Entwürfe für Fächerblätter in Kupferstich kannte man ja schon früher; aber sie blieben selten; ein so seltenes Blatt z. B. aus der Sammlung Rosenberg findet man auf der Ausstellung (Nr. 2622); es ist von Abraham de Bosse und datirt 1638. Jetzt aber warf namentlich England solche Fächerblattstiche massenhaft auf den Markt. Von deutschen Stechern hat Dan. Chodowiecki Entwürfe geliefert, so z. B. auf der Ausstellung Apotheose Friedrich's d. G. (Nr. 2640), oder Krönung der Büste Friedrich Wilhelm's IV. durch den Genius des Lichts, datirt 1787 (Nr. 2641). Der tiefe Stand des Kunstgewerbes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt sich auch in der Fächerindustrie; sofern nicht Stücke des 18. Jahrhunderts nachgeahmt werden, kann dies durch keine Kostbarkeit des Materials verhehlt werden. Die Ausstellung bietet genug Beispiele. Erst der Aufschwung des Kunstgewerbes in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts kam auch unserer Fächerindustrie zu Hilfe. Immerhin macht sich in der Fabrikindustrie noch grosse Rathlosigkeit sowohl in der Wahl der Stoffe wie in der Art der Verzierung der Blätter und in der Montirung bemerkbar, doch könnten einige Spitzenfächer durch den Geschmack und die Pracht der Montirung die Begehrlichkeit aller Modedamen reizen, so die von den Firmen Hessen-

berg & Cie. und Schürmann & Cie. in Frankfurt ausgestellten. Von gestickten Fächern hat Treffliches die Stickereischule der Frau Kar. Baumann in Strassburg und die Kunststickereischule in Karlsruhe ausgestellt. Bei den Fächermalereien nehmen Blumen die erste Stelle ein; Blumenmalerei ist ja das Lieblingsgebiet malender Frauen und die Blumendecoration überwindet auch am frühesten die Schwierigkeit, welche das Fächerblatt der Composition stellt; ich hebe da hervor die Fächerblätter von Frl. Irene Braun, Frl. Strohmeyer, Frau Kallmorgen, Frau Hess. Wie schwer aber Künstler von Namen und Ruf der Eigenartigkeit der Aufgabe gerecht zu werden vermögen, das zeigen zahlreiche Fächerentwürfe, nicht bloss solche, die dem vom Comité der Ausstellung ausgeschriebenen Wettbewerb ihren Ursprung danken, sondern auch solche, die für festen Besitz gemacht worden sind. Ein unvollendeter Fächerentwurf von Makart, das vielgerühmte Fächerblatt von F. A. von Kaulbach (Zephyr) erscheinen für die Bestimmung zu anspruchsvoll; auch die im Ton ebenso feine als wahre Marine von G. Schönleber »Brise« — wird einen prächtigen Wandschmuck geben, aber für einen Faltfächer taugt sie nicht. Und was sollen auch düster und monoton gefärbte Stimmungslandschaften auf einem Fächer (z. B. Kampmann: Distel und Waldschlucht) oder impressionistisch gemalte Farcen (z. B. Paul Schulze-Naumburg: Frühlingsträume eines Klausners). Paul Meyerheim's Eisbär gibt sich als Künstlerscherz und als solcher wird er seine Wirksamkeit behalten. Da waren Maler wie Koppay, Papperitz, Lossow, die wir sonst wenig ernst nehmen, in ihrem Element. Papperitz' Bacchantinnen, Lossow's Eros und Psyche, Koppay's Nest der Putten (alle drei im Besitz von Dr. G. J. Rosenberg) sind nach meinem Dafürhalten die vollendetsten modernen Fächerblätter der Ausstellung. Glänzende und glückliche Lösungen der Aufgabe haben auch beigesteuert Karl Gehrts, Putten und Zwerge, voll heiterer Phantastik und in hellem wirksamem Ton gemalt, Norbert Schrödl (Ländliches Fest), Hugo Löffler (Der Frühling verscheucht den Winter). Moderne Motive in trefflicher Weise für den Zweck behandelt sind Friedrich Fehr's Ballettänzerinnen und Armbruster's Costümballscene. Sammel- oder Albumfächer habe ich hier nicht zu erwähnen; sie sind auch auf der Ausstellung vertreten — die interessantesten hat der Münchener Schauspieler Konrad Dreher ausgestellt; fast sämmtliche hervorragende Münchener Maler haben für dieselben ihre künstlerische Visitkarte abgegeben. Den ausgestellten Bibelots bin ich nicht nachgegangen. Schliesslich sei bemerkt, dass die hervorragendsten Fächer der Ausstellung in Lichtdruck und Heliogravure veröffentlicht werden sollen. Das Werk führt den Titel: Alte und neue Fächer; es wird unter dem Patronat des Badischen Kunstgewerbe-Vereins bei Gerlach u. Schenk in Wien erscheinen. *H. J.*

Litteraturbericht.

Theorie und Technik der Kunst.

Der Gemüthsausdruck des Antinous. Ein Jahrhundert angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik. Von **Ferdinand Laban.** Berlin, 1891. Verlag von W. Spemann.

Es ist kein Geheimniss, dass die speculative Aesthetik heute weder viel Lehrende noch Lernende mehr findet; in der Wissenschaft haben Geschichte und Naturwissenschaft die Geister zu gründlich umgepflügt. Kein Zweifel, der Neubau der Aesthetik muss auf ganz anderen Grundlagen als den bisherigen, d. h. eines metaphysischen Systems, errichtet werden. Die Physiologie wird manche Richtungslinie geben, aber zu viel darf man sich von ihr nicht versprechen. Auch wenn wir wüssten, welche Schwingungszahlen von Licht- und Tonwellen ganz bestimmte Empfindungen unserer Gesichts- oder Gehörnerven auslösen, so würde uns das noch herzlich wenig helfen, die ästhetische Wirkung eines Bildes oder Thonstückes gesetzlich festzustellen. Viel reicherer Stoff ist zu erwarten von dem Studium productiver und receptiver Kunstäusserungen der Naturvölker und von dem psychologischen Verhalten der feingestimmten Individuen, Völker und Zeiten gegenüber den Kunstwerken. Studien und Forschungen liegen für beide Gebiete noch recht spärlich vor, mit um so mehr Freude begrüsse ich die kleine Schrift Laban's. Eigentlich ist sie nur ein Beitrag zur Kenntniss der Bedingungen, unter welchen sich ein Urtheil formulirt — aber weiter zugleich, unter welchen Bedingungen eine künstlerische Wirkung überhaupt zu Stande kommt. Der Verfasser stellt die Urtheile der Wortführer archäologischer Forschung von Winkelmann bis auf die Gegenwart über den Antinous zusammen; zunächst erscheinen diese als ein Wirrwarr von Meinungen, die jeder Einheit des Urtheils über den Gemüthsausdruck des Antinous widersprechen. »Der eine spricht von Unschuld, der andere von Wollust, von Naivetät der eine, von Koketterie und bewusster Scham der andere, dieser von Leidenschaftslosigkeit, jener von Wildheit. Sanftmuth und Milde erblickt der eine in seinen Zügen, etwas Kühnes, Rohes, Stolz, Bosheit, ja Grausamkeit der andere. Süsses Behagen findet man ausgeprägt auf seinem Gesicht, stille Gemüthsruhe, Träumerei, Entzücken und Liebeswonne, dann wieder etwas Ernsthaftes, Nachdenkliches, eine leise Melancholie, einen Zug von Schwermuth, tiefe Traurigkeit, ziellose Sehnsucht,

schmerzliche Resignation, etwas Düsteres, Todesstarres, eine Hoffnungslosigkeit, innere Zerrissenheit, Lebensüberdruss, die wirkliche Verzweiflung, den Weltschmerz, Entsagung und Abtötung, düsteren Fanatismus« (S. 68). Dem aufmerksamen Hinhorchen des Verfassers aber löst sich dieser Wirrwarr von Stimmen; er vermag scharfgesonderte Gruppen zu unterscheiden, innerhalb welcher Harmonie — zum Mindesten soweit das Wesentliche der Aussage in Frage kommt — vorhanden ist. Jene Gruppirung aber wird nicht durch Willkür oder System des Verfassers vorgenommen, sondern sie ist durch die Zeit gegeben. Innerhalb bestimmter Zeitabschnitte, welche ungefähr der Zeitdauer einer Generation entsprechen, werden übereinstimmend besondere Züge aus dem Gesichtsausdruck des Antinous herausgelesen, das aber, was diese bezeichnen, ist im letzten Grunde durch den Stimmungsgehalt oder die Weltanschauung der betreffenden Periode bedingt. Der Optimismus des Humanitätszeitalters hat aus dem Antinouskopfe etwas anderes herausgelesen, als das im Banne idealistisch-pessimistischer und realistischer Weltanschauung stehende 19. Jahrhundert. — Allerdings stellt man nun die Frage: Beweist der verschiedene Inhalt dessen, was die einzelnen Zeitalter aus dem Werke herauslesen, nicht doch Mangelhaftigkeit der Beobachtung? Der Verfasser verneint dies, wie mir dünkt, mit vollem Recht. Nahe läge es dann allerdings, auf mangelnde Präcision psychologischer Charakteristik in den Werken antiker Plastik zu schliessen. Der Verfasser weist nun nach, dass dem nur scheinbar so sei, dass man hier vielmehr auf eines der grössten Geheimnisse, welche die künstlerische Wirkung der Antike bedingen, stosse. An die Stelle der Sache setzt der antike Künstler den Schein der Sache, aber wie er diesen Schein zuwege bringt, das ist sein grosses Geheimniss. Nur das nimmt man wahr, dass die antike Kunst mit Mitteln arbeitet, welche der Wirklichkeit nicht entsprechen, ihre Schöpfungen stehen über dem Leben; die productive Phantasie des Beschauers hat desshalb dem Künstler auf halbem Wege entgegen zu kommen, dann wird das Uebernatürliche wieder zu einem Natürlichen, und zwar in gesteigerter Kraft. Damit aber wurden die Werke antiker Plastik allerdings mehr oder minder vieldeutig. »Das bis zum Extrem getriebene physiognomisch Typische, verbunden mit einer wie ein schlaffes Netz durch das ganze Antlitz ausgebreiteten Andeutung des Psychologischen, umsponnen von einem System von Licht- und Schattenwirkungen, von Reflexen, leuchtenden Flächen und Geheimnissen: — dies alles, zu einer Gesammtwirkung verknotet, muss an die Stelle der nackten Naturwahrheit treten. Ein grosser Spielraum für die geniessende Phantasie ist dabei unvermeidlich.« Also die Wirkung des antiken Kunstwerkes war im Vorhinein berechnet auf Schöpfung und mitschöpfendes Geniessen; für die eigene Zeit aber war der letztere Factor kein unbekanntes X — der Künstler kannte seinen Inhalt — aber in folgenden Perioden musste dieser Inhalt sich ändern, und damit sich auch das Kunstwerk gleichsam wandeln. Was die verschiedenen Zeitalter Verschiedenes aus dem Gesichtsausdruck des Antinous herauslesen, ist ihr Eigenthum an dem Kunstwerk, das ihnen der Künstler eingeräumt hat, und darum ihr Recht. Was also zunächst wie ein Mangel des Kunstwerkes erscheint, ist ein Vorzug desselben, denn nicht zum Geringen

liegt darin eine Ursache des unvergänglichen Reizes desselben. Nur angedeutet habe ich den Gedankengang des Verfassers — ich bemerke aber, dass die wenigen Seiten (74—84), welche die physiologisch-psychologische Begründung für die Verschiedenheit der Charakteristik des Antinous geben, durch die Fülle feinsinniger und scharfsinniger Beobachtungen einen ganz seltenen Genuss gewähren. Vielleicht findet Jemand, es sei doch nicht neu die Erkenntniss, dass verschiedene Zeitalter, abgesehen von dem verschiedenartigen Urtheil über das Künstlerische eines Werkes, auch den psychologischen Inhalt eines solchen verschieden fassen; die Probe aber auf ein einzelnes Kunstwerk gemacht und damit die Beobachtung als wissenschaftliches Gesetz formulirt zu haben, das bleibt das Verdienst des Verfassers. Die Fortwirkung bleibt hoffentlich nicht aus. Die Darstellung ist lebendig, pointirt, von grosser Klarheit, auch wo es sich um die Darlegung von Problemen handelt, die nicht auf der Oberfläche liegen; Polemik stört nicht den Gang der Untersuchung, höchstens dass sich einzelne sarkastische Bemerkungen unter die Anmerkungen verlieren. Ich wünsche sehr, dem Verfasser bei einer Untersuchung ähnlichen Gegenstandes bald wieder zu begegnen; er bemerkt einmal, wie fruchtbar ihm die Laokoon-Gruppe für eine Behandlung, wie er sie dem Antinous zu Theil werden liess, zu sein dünke. Auch ich bin dieser Ansicht; wie wäre es, wenn der Verfasser an diese allerdings viel umfangreichere und schwierigere Aufgabe sich machte? Der rechte Mann wäre er dazu, wie seine vorliegende Untersuchung lehrt. *H. J.*

Kunstgeschichte. Archäologie.

Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. Beschrieben von Prof. Dr. **W. A. Neuman O. Cist.** Mit 144 Holzschnitten von F. W. Bader. Wien, Alfred Hölder, 1891. Fol. SS. X und 368.

Ein Heilthumbuch vom Standpunkt des Forschers aus geschrieben. Der Reliquienschatz des Blasiusdoms in Braunschweig wurde vom Capitel schon 1671 an den Herzog Johann Friedrich abgeliefert und von diesem nach Hannover übertragen. Das ganze 18. Jahrhundert wurde er in der dortigen Schlosskirche aufbewahrt; 1803 nach England geflüchtet, hat man ihn dann nach der Rückkehr im königlichen Archiv geborgen. Nach der Katastrophe von 1866 kam der Schatz nach Wien, wo er vom Könige dem k. k. österreichischen Museum zur Aufbewahrung anvertraut wurde. Jetzt nach vollständiger Publication wird er in die Verwahrung des Eigenthümers zurückkehren. Die älteste mit Sachkenntniss abgefasste Beschreibung des Reliquienschatzes verdankt man Gerhard Molanus (1697 in 4°); die vierte umgearbeitete Auflage dieses Werkes gab J. H. Jung 1783 heraus. Ein vollständiges Abbildungswerk fehlte bisher; die ältesten Abbildungen einiger Hauptstücke brachten die Origines Guelficae; in unserem Jahrhundert fanden dann Abbildungen der hervorragendsten Stücke Aufnahme bei Vogell, Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit (1849), Bethmann, die Gründung Braunschweigs (Westermann'sche Monatshefte 1861), in Otte's Handbuch der kirchlichen Archäologie und Bucher's

Geschichte der technischen Künste; eine chromolithographische Wiedergabe der Hauptstücke des Schatzes, die auf Veranlassung des Königs Georg von Hannover seit 1860 vorbereitet wurde, kam in Folge der Ereignisse von 1866 nicht zur Ausgabe. Mit um so grösserer Freude begrüsst nun die archäologische und kunstgeschichtliche Forschung das vorliegende glücklich vollendete Werk; wenn auch einzelne Stücke den Wunsch erregen, sie in farbiger Wiedergabe vor sich zu sehen, so sind die Abbildungen im Ganzen in der Zeichnung doch von solcher Treue und Deutlichkeit, dass die höchsten Anforderungen, welche an den Holzschnitt als erläuternde Abbildung gestellt werden können, hier erfüllt sind. Sie verbinden die Treue der Photographie mit der Deutlichkeit, welche allein die Wiedergabe von Künstlerhand zu gewähren vermag. Die Beschreibung des Schatzes konnte einer geeigneteren Kraft kaum anvertraut werden. Mit ausgebreiteter theologischer und archäologischer Gelehrsamkeit verbindet der Verfasser eine geradezu seltene Kenntniss der kunstgewerblichen Techniken des Mittelalters, was gerade für die Lösung der hier gestellten Aufgabe von besonderer Bedeutung war. Für die Beschreibung der einzelnen Gegenstände fand der Verfasser allerdings ausgedehnte handschriftliche Vorarbeiten von dem Wiener Galvanoplastiker und steirischen Landesarchäologen Karl Haas vor, die auch ausgiebige Verwerthung fanden, aber die Hauptsache zu thun blieb doch dem Verfasser überlassen, der auch für das Uebernommene die wissenschaftliche Grundlage oder Begründung zu schaffen hatte. Dem beschreibenden Theil geht ein geschichtlicher Theil voran, der nach Beiträgen zur Geschichte des Doms (das Wichtigste: die kritische Erörterung der Patronsfrage) und zur Geschichte des Collegiatcapitels, die Geschichte der Sammlung des Reliquienschatzes und der Aufbewahrung desselben erzählt. Der Spender des ältesten Stückes, des berühmten Welfenkreuzes, ist nicht nachweisbar (auf Vermuthungen des Verfassers komme ich später noch zurück), dann folgen zwei Vortragskreuze, Geschenke Gertrud's I., der Gemahlin Luidolf's des Brunonen, und der prachtvolle Tragaltar Gertrud's II. Es schliesst sich daran der Tragaltar des Adeloldus. Heinrich der Löwe, der Gründer des jetzigen Blasiusdomes, wird erst durch Erbvermächtniss seines Sohnes Otto's IV. Bereicherer des Reliquienschatzes. Fasst man den künstlerischen Charakter und Werth des ganzen Heilthums ins Auge, so steht die romanische Gruppe weitaus im Vordergrund. Das Material ist gediegener, die Formen zeigen grösseren Reichthum, wie denn der Individualismus in der Kunst des romanischen Stils (Architektur und Kunstgewerbe) eine weit bedeutendere Rolle spielt als in der gothischen Stilepoche. Was die Werkstätten betrifft, so sind es in diesem Zeitraum zumeist noch Dom- und Klosterwerkstätten. Dabei tritt das Benedictinerstift Helmwardhausen an der Diemel in den Vordergrund. Dorthin weist der Verfasser nicht bloss die beiden Gertrudenkreuze (Gertrud II) und das Gertrudenaltärchen, sondern auch den vielbesprochenen Eilbertus-Altar. Die Inschrift desselben: Eilbertus Coloniensis me fecit, sagt nur, dass der Verfertiger aus Köln stammte (der Punkt hinter Coloniensis hat dabei jedoch keine Bedeutung); dabei ist die Annahme, dass Eilbertus in einer rheinischen Werkstätte gelernt, immerhin noch zulässig und wenn der Verfasser dabei an Siegburg

denkt, wo gerade im 12. Jahrhundert die Emailtechnik in hoher Blüthe stand, so hat dies viel für sich. Zweiflerischer stehe ich der Vermuthung des Verfassers gegenüber, dass schon in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts aus Goldschmiedewerkstätten Braunschweigs selbst einzelne Schatzstücke höheren Stils hervorgegangen seien. Den Schluss des allgemeinen geschichtlichen Theils bildet die Besprechung der bei der Herstellung der Reliquiarien angewendeten Techniken, die besondere Aufmerksamkeit verdient. Die Beschreibung gliedert die vorhandenen Gegenstände in zehn Gruppen. Die wichtigsten sind die vier ersten: Kreuze, Tragaltäre, Reliquienschreine (dazu Kistchen, Büchsen) und Tafeln (mit Buchdeckeln). Die sechs anderen Gruppen schliessen ein: Büsten, Arme, Ostentorien, ciborienartige Gefässe, Agnus Dei und Diversa. Sehr werthvoll sind die Einleitungen zu den einzelnen Gruppen mit ihren liturgischen und ikonographischen Erörterungen, so besonders die zu den Gruppen Kreuze und Tragaltäre. Gleich die Besprechung von Nr. 1, das Welfenkreuz, wird zu einer archäologischen Studie von besonderer Tragweite durch Einbeziehung des Kreuzes von Velletri in die Untersuchung. Die innere Verwandtschaft des Velletrikreuzes mit dem Welfenkreuz bezweifelt man nicht mehr, wenn man die Abbildungen beider nebeneinander sieht. Dabei ist allerdings das Velletrikreuz von künstlerisch vornehmeren und reineren Formen als das Welfenkreuz. Der Ursprung des Velletrikreuzes wurde bisher zu früh angesetzt, der Verfasser nimmt als Entstehungsdatum für beide Kreuze das 11. Jahrhundert an, doch so dass das Welfenkreuz um einige Jahrzehnte jünger als das Velletrikreuz ist. Die Füsse beider Kreuze hält der Verfasser für mit den Kreuzen gleichzeitig. Als Ort der Entstehung vermuthet er Oberitalien; näher bezeichnet Tuscien, das Reich der Mathilde. Der Datirung des Welfenkreuzes wird nicht zu widersprechen sein; will man das ungefähr gleiche Entstehungsdatum auch für das Velletrikreuz bestehen lassen — und der Fuss, ebenso wie manche Eigenthümlichkeiten drängen dazu — so wird man für die edle antikisierende Zeichnung des Emails die Hand eines byzantinischen Künstlers verantwortlich machen müssen, während die am Welfenkreuz einem einheimischen (italienischen) zugehören dürfte. Dass es an byzantinischen Künstlern und Kunsthandwerkern aber damals weder in Oberitalien (Venedig) noch in Rom, noch Pisa mangelte, ist ja genugsam bekannt. Der Versuch, die Entstehungszeit beider Kreuze noch genauer zu bestimmen (Velletrikreuz gegen 1058, Welfenkreuz 1089/1095) und sie mit bestimmten Namen als Auftraggeber in Beziehung zu setzen, hat bei dem Mangel aller urkundlichen Anhaltspunkte eben nur den Werth einer zur Prüfung und Erörterung gestellten Hypothese. In der Besprechung der beiden Gertrudenkreuze (Nr. 2 und 3) hebe ich hervor den völlig gelungenen Nachweis, dass die Spenderin Gertrud I., nicht aber Gertrud II. gewesen ist, wodurch die Zeit der Entstehung zwischen 1039 und 1077 bestimmt ist. Das Standkreuz aus vergoldetem Kupfer (Nr. 4), welches, wie erwähnt, der Verfasser auf eine Braunschweiger Werkstätte zurückführen möchte, setzt er in das 13. Jahrhundert; dieser Datirung kann ich nicht zustimmen; das Ikonographische wie das Stilistische lässt, auch wenn man die Roheit der Arbeit in Betracht zieht, über die Mitte des 12. Jahrhunderts nicht hinausgehen. Unter

den Tragaltären nimmt der des Adeloldus (2. Hälfte des 11. Jahrhunderts) eine hervorragende Stelle ein; als Ursprungsstätte möchte der Verfasser eine Werkstatt Magdeburgs annehmen, was viel für sich hat. Zuzustimmen ist auch dem Verfasser, wenn er den Gertruds-Tragaltar mit Gertrud II. († 1117) statt Gertrud I. in Beziehung setzt. Der Stil spricht durchaus für diese Zeitbestimmung. Den Schrein-Tragaltar (Nr. 14) setzt der Verfasser mit vollem Recht nicht später an als höchstens Anfang des 12. Jahrhunderts; er hätte bis in das elfte hinabgehen können schon wegen der engen Verwandtschaft des Stils mit dem Schrein-Tragaltar Nr. 15, den der Verfasser richtig in das 11. Jahrhundert verweist. Ueber den Schrein-Tragaltar des Eilbertus handelt der Verfasser wieder besonders ausführlich; die Hypothese vom Orte der Entstehung wurde schon angeführt; mit der Zeitbestimmung zwischen 1180 bis 1200 kann man einverstanden sein, de Mely's Datierung 1160 ist in der That eine zu frühe. Neben der sorgfältigen ikonographischen Beschreibung ist hier die Erläuterung der Technik besonders hervorzuheben, welche ein sehr wichtiger Beitrag zur Charakteristik der Siegburger Schule ist. Auf die Argumentation über den tafelförmigen Tragaltar Nr. 20, die für südslavischen Ursprung des Rahmenwerkes der Tafel eintritt, lenke ich die Aufmerksamkeit der Fachgenossen, welche mit der alten südslavischen Kunst besser vertraut sind, als ich; dagegen aber ist der Schluss auf Frankreich als Heimat der Gravure sehr verständlich. Wiederum einen Beitrag zur Kenntniss der Siegburger Werkstatt giebt auch die Besprechung des grossen Kuppelreliquiars (Nr. 23) (in Zusammenhang mit dem Kuppelreliquiar im Kensington-Museum), das der Verfasser an das Ende des 12. oder den Anfang des 13. Jahrhunderts setzt. Die Elfenbeintafeln auf beiden Reliquiaren gehören der gleichen Zeit an, sind nicht aus eigentlichem Elfenbein, sondern aus Wallrosszahn gemacht. Der Verfasser knüpft die Frage daran, ob nicht das Aufhören der Elfenbeinplastik vom Ende des 11. Jahrhunderts an trotz der aufsteigenden Entwicklung, welche die Plastik in dieser Zeit in Deutschland nimmt, mit dem Versiegen der Bezugsquellen für grössere Elfenbeinstücke zunächst in Folge der veränderten Stellung Aegyptens zu den Christenstaaten im 13. Jahrhundert zusammenhänge? — Zur Besprechung der Cassette Nr. 26 sei bemerkt, dass der Verfasser ganz im Recht ist, wenn er der Ansicht entgegentritt, dass der knittrige Faltenwurf der Bildchen auf England als Ursprung des Kistchens weise. Die rheinische und westfälische Wandmalerei jener Zeit bietet dazu genug der Analogien. Ich weise dafür auf die Reste der Wandgemälde in der Kirche zu Methler (vgl. Lübke, Atlas zu M. K. in Westfalen, Taf. XXVIII—XXX). Ebenso stimme ich völlig mit dem Verfasser überein, wenn er die Elfenbeintafel des Reliquiars Nr. 37 für das 11. Jahrhundert in Anspruch nimmt und an Sachsen als Ursprungsort denkt; für diese Annahme liegen Analogien in Miniaturen thatsächlich vor. Ich hebe dann hervor die nach jeder Richtung hin ergebnissreiche Untersuchung über das Plenarium des Herzogs Otto des Milden von 1339; wenn die ikonographische Untersuchung der Bildchen des Deckels — ein Schachbrett war dazu hergerichtet worden — auf Pergament unter Bergkrystall, ein non liquet bekennen musste, so liegt das an dem Mangel an Vorarbeiten für

die Profanikonographie des Mittelalters. Nur an Venedig, oder überhaupt Italien als Ursprungsort zu denken, wird mir schwer — Byzanz kann natürlich gar nicht in Frage kommen —, am meisten weist stilistische Vergleichung nach Frankreich. Von den Ostensorien beansprucht besondere Beachtung das mit dem Finger des hl. Johannes d. T. (Nr. 56) wegen seines edlen Aufbaues (Anfang des 15. Jahrhunderts) und das mit der Patene des hl. Bernward. Der Verfasser hält die Ueberlieferung, welche die Patene auf den hl. Bernward zurückführt, für richtig. Stilistische Kennzeichen sprechen mindestens nicht gegen die damit gegebene Datirung. Die Ikonographie der Cardinaltugenden kann weder Beweis noch Gegenbeweis dieser Behauptung liefern; schon in der karolingischen Zeit erscheinen die Cardinaltugenden mit und ohne Embleme. Der Bericht konnte nur einige wenige Punkte streifen, aber es wurde doch schon damit eine Andeutung gegeben, wie vielgestaltig der in dem mächtigen Folioband behandelte Stoff ist; wie die Forschung, die daran knüpft, nach den verschiedensten Richtungen hin auszugreifen hatte, so wird nur allmählich der Inhalt des Bandes kritisch ganz bewältigt werden können. Der Hauptantheil des wissenschaftlichen Ertrags kommt dabei allerdings der Geschichte des Kunstgewerbes zu gute, aber bei der Bedeutung, welche gerade im frühen Mittelalter das kunstgewerbliche Schaffen für die Kenntniss der künstlerischen Absichten und des künstlerischen Vermögens jener Zeit hat, wird die kunstgeschichtliche Forschung überhaupt dem Verfasser zu grossem Dank verpflichtet. Schliesslich sei nicht vergessen von dem Versprechen freudig Kenntniss zu nehmen (S. 45), dass eine würdige Veröffentlichung des Evangeliars Heinrichs des Löwen in Aussicht genommen ist. *H. J.*

Nuova Rivista Misena. Periodico marchigiano di erudizione storico-artistica, di letteratura e d'interessi locali, diretto da **Anselmo Anselmi.** Anno I, II e III. Arcevia 1888—1890.

Die vorliegende Monatsschrift ist das Unternehmen eines für die Geschichte der Kunst, namentlich derjenigen seiner Heimathsprovinz begeisterten, opferfreudigen Mannes, dessen Name in den Kreisen der Fachgenossen in Folge einiger glücklichen Entdeckungen auf dem von ihm durchforschten Gebiete sich bereits guten Klanges erfreut. Die Ziele, die er damit verfolgt, sind in ihrem Titel gekennzeichnet. Da darunter in erster Reihe die Aufhellung der Kunstgeschichte der Marken auf urkundlicher Grundlage zählt — eine Aufgabe, wozu bislang kaum die ersten Anläufe genommen worden waren, — so wird es gerechtfertigt erscheinen, wenn wir in Folgendem von dem Inhalt der nunmehr abgeschlossenen drei Jahrgänge, soweit er das obige Gebiet berührt, etwas ausführlicher berichten, als es in Anbetracht der Beschränkung auf eine specielle Epoche der Kunstgeschichte in den wenigen Zeilen geschehen konnte, die eine berufene Feder ihnen schon im letzten Bande des Repertoriums (XIII, S. 453) gewidmet hat.

Gleich einer der ersten Beiträge der neuen Monatsschrift ist von grossem Interesse für die Kunstgeschichte. Er bringt den Wortlaut der von Bischof A. Zonghi im Archiv zu Fabriano entdeckten und von ihm als Hochzeitsgabe (»Per nozze«) veröffentlichten, somit bisher nur Wenigen zugänglich gewesenen

Urkunde, wodurch das Todesdatum Gentile's da Fabriano in den Zeitraum zwischen Juli 1427 und Nov. 1428, also gegen die seither angenommene Bestimmung um fast ein Vierteljahrhundert zurückgerückt wird. Es ist der vom 22. Nov. 1428 datirte notarielle Act, womit Maddalena de Bizochis, die Nichte des Meisters »nuperrine ab intestata in nobe (Rom) defuncti«, die ihr als nächster Blutsverwandten zustehenden Erbschaft nach demselben anzutreten sich bereit erklärt. Der Superlativ obiger Zeitangabe lässt es unter Berücksichtigung des Zeitpunktes der Aufnahme der Urkunde viel wahrscheinlicher erscheinen, Gentile sei erst 1428, nicht schon 1427 gestorben. Der Umstand ferner, dass er kein Testament hinterliess, lässt darauf schliessen, er sei plötzlich vom Tode überrascht worden; dass endlich eine Nichte in die Erbschaft eintritt, bezeugt, dass er keine Leibeserben hinterliess — vielleicht also nie eine Familie gegründet hatte. — In einem nächsten Beitrag führt Anselmi einen bisher unbekannten Maler, den peruginer Meister Sebastiano di Rodolfo, in die Kunstgeschichte ein, indem er aus dem Notariatsarchiv von Sassoferrato den zwischen ihm und Rafaele di Malavolta von Monterosso betreffs der Lieferung eines Altarbildes geschlossenen Vertrag vom Jahre 1487 mittheilt. Das Werk ist, wie Anselmi sich durch eigenen Augenschein überzeugte, in S. Onofrio zu Monterosso (bei Sassoferrato) noch heute, jedoch in völlig übermalter, ja theilweise verstümmelter Gestalt vorhanden. Sonst kennt man bisher keine andere Arbeit des Meisters, dessen Name indess in einem Kaufvertrag vom Jahre 1506 im Notariatsarchiv seiner Vaterstadt nochmals vorkommt. — Eine Reihe von Mittheilungen betrifft die in den Marken vorfindlichen Robbiawerke. Zuerst einen bisher unbekannten Hochaltar in der Capuzinerkirche bei Camerino, ein Werk von bedeutenden Maassen (2,6 auf 1,85 m), die Madonna auf dem Thron mit dem hl. Franciscus und der hl. Agnes darstellend, von einem leidensgeschichtliche Embleme enthaltenden Rahmen umschlossen, das in Stil und Composition von den übrigen gleichartigen Erzeugnissen in den Marken abweicht, und die Arbeit irgend eines die Kunst als Dilettant betreibenden Klosterbruders sein dürfte (urkundliche Nachrichten sind über das Werk nicht vorhanden). Dann die Robbiawerke in Cupramontana: einen grossen Altar in der Klosterkirche der Padri Riformati (S. Giacomo delle Mandriole), die Madonna mit den hl. Franciscus und Jacobus in reicher architektonischer Umrahmung darstellend; die Einzelgestalten der Madonna und des hl. Joseph, aus einem nicht mehr existirenden Presepio stammend, in derselben Kirche; und zwei Madonnenstatuen über dem Porticus des Pal. comunale und über dem alten Thoreingang. Diese Werke haben das Eigenthümliche, dass die Figuren in denselben nur bemalt, nicht auch glasirt sind, während die architektonische Umrahmung der an erster Stelle genannten Altartafel durchaus die Technik der Robbiawerke zeigt. Anselmi möchte jene wegen ihrer Vortrefflichkeit dem Pierpaolo Agabiti selbst, die figürlichen Theile aller aufgezählten Werke aber, da sie weit unter dem Niveau der beglaubigten Arbeiten des Meisters stehen, nur seiner Schule zutheilen. Endlich gibt Anselmi noch einen Wiederabdruck der durch ihn aufgefundenen und schon früher in Archivio storico dell' Arte I, 370 veröffentlichten Urkundenbelege, die es ausser Zweifel stellen, dass der bisher dem

Agabiti zugeschriebene Altar, der aus dem Kloster S. Girolamo bei Arcevia stammend jetzt in der Kirche S. Medardo daselbst aufgestellt ist, ein Werk Giovanni's della Robbia ist (s. das hierüber von uns Bd. XIII, S. 190 des Repertoriums Ausgeführte).

Ein von A. Rossi im Notariatsarchiv von Fabriano aufgefundenes Document vom Jahre 1384 führt uns einen bisher unbekannten Künstler in der Person des Frate Giovanni di Bartolomeo vor, der die Ausführung eines in Holz geschnitzten und bemalten Presepio für 25 Goldgulden im Auftrage eines Giov. Mainardi aus Monterubbiano übernimmt. Leider ist an Ort und Stelle nichts mehr von dieser Arbeit erhalten. — Derselbe Forscher gibt sodann urkundliche Belege für die Thätigkeit des Malers Ercole Siderio da Fermo in Perugia, die sich indess bloss auf die Vergoldung der Altarzusätze am Chorgestühl von S. Pietro (einer Arbeit Benedetto's da Montepulciano vom Jahre 1556), des steinernen Altarrahmens in der Capelle der Compagnia del Corpo di Cristo im Dom, endlich auf die Vergoldung und Bemalung der Orgeln im Kloster und in der Kirche S. Francesco beziehen, und uns auch nichts Näheres über das künstlerische Können oder die malerischen Arbeiten dieses bisher nur dem Namen nach bekannten Meisters (er findet sich unterm 2. März 1533 in die Liste der Akademiker von S. Luca in Rom eingetragen) enthüllen. — Einen Meister deutscher Abstammung lernen wir in dem, laut Anselmi's Funden im Archiv zu Arcevia daselbst von 1475—1490 vielfach, namentlich mit Holzarbeiten (Decken, Dachstühle, Holztabernakel u. dergl.) beschäftigten, aber in den Urkunden stets als Architekten qualificirten Mo. Corrado Teutonico kennen, als dessen hervorragendstes noch heute existirendes Werk das Chorgestühl in S. Medardo (1487—1490) urkundlich erwiesen wird. — Endlich gibt P. Gianuizzi urkundliche Auszüge aus den Archiven von Macerata und Recanati über die in diesen Städten in den Jahren 1492—1520 ausgeführten Arbeiten des Malers Lorenzo da Matelica, alias Giuda. Dieselben sind leider heute nicht mehr vorhanden. Interessant ist der Nachweis, dass dem Meister, als er seinen Wohnsitz von Macerata nach Recanati verlegte, auf sein Ansuchen sechs Goldgulden als Beitrag zu den Uebersiedelungskosten vom Rathe der Stadt angewiesen wurden, unter der Bedingung, dass sie ihm bei den für die Stadt auszuführenden Arbeiten eingerechnet würden.

Nicht minder reich an interessanten Beiträgen kunsthistorischen Inhalts als die beiden ersten Jahrgänge, ist auch der dritte. G. Cantalamessa gibt eine ausführliche Beschreibung der Fresken in einer Capelle der Benedictinerkirche zu S. Vittoria in Matenano, die schon in einer Anmerkung der neuesten Vasari-Ausgabe (III, 19, Nota 3) erwähnt und als der Art Gentile's da Fabriano sehr nahestehend bezeichnet werden. Der Verfasser gesteht den Mangel absoluter Beweisgründe für die Zuschreibung an den genannten Meister zu, führt aber eine Reihe von Wahrscheinlichkeitsgründen an, die dafür sprechen, dass wir hier eine Arbeit aus der ersten noch dem Stil des Trecento folgenden Epoche Gentile's vor uns haben, deren übrige Erzeugnisse bekanntlich alle untergegangen sind. Derselbe Forscher gibt Nachricht über die Fresken einer unterirdischen Grotte in der Kirche der Abtei S. Rufino bei Amendola (viel-

leicht der Eingang zu einer Katakombe), rohe Producte einer sinkenden Kunst, die nach der Ansicht des Berichterstatters dem 11. Jahrhundert angehören, — sowie über jüngst in S. Vittoria zu Ascoli aufgedeckte Wandgemälde, die sich als das Werk zweier verschiedener Meister kennzeichnen, deren einer der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts (in der der Bau selbst entstand) angehört haben dürfte, während der zweite der Wiedergeburt der italienischen Malerei durch Giotto viel näher steht und etwa am Ausgang desselben Jahrhunderts gewirkt hat. — G. Bevilacqua macht uns mit der Cistercienser-Abteikirche von Chiaravalle bei Jesi bekannt, einer dreischiffigen Säulenbasilika, deren Gründung in das Jahr 1172 (nach einem zweiten inschriftlichen Zeugniss, dessen Entzifferung indess nicht ganz sicher ist, gar in das Jahr 1119) fällt, und die mit Kreuzgewölben im Spitzbogen eingewölbt erscheint, während sie in Anlage und Formensprache sonst durchwegs dem romanisch-lombardischen Stile angehört. Es wäre dies sonach der früheste Bau mit consequenter Anwendung des Spitzbogengewölbes, — früher als die grossen Abteikirchen desselben Ordens in der Sabina (deren älteste, Fossanuova, nicht vor 1179 begonnen wurde), und wohl auch wie diese, wenigstens was die Anwendung des genannten Constructionselements betrifft, durch die Anlagen der französischen Mutterklöster beeinflusst. Ein von F. Raffaeli mitgetheilter Vertrag vom Jahr 1471 macht uns mit zwei Lombarden Petrus und Johannes als Erbauern der Loggia vor dem Pal. comunale zu Cingoli bekannt, und eine lange Reihe von durch Anselmi den archivalischen Quellen entnommenen Daten, die dieser der Mittheilung Raffaelli's folgen lässt, zeigt, welche Bedeutung die aus der Lombardei eingewanderten Meister auch in diesem Theile der Halbinsel bis tief ins 16. Jahrhundert hinein als Architekten oder Unternehmer der bedeutendsten Bauausführungen behaupteten. — L. Maraschino berichtet über die Existenz einer Majolicafabrik zu Osimo seit Mitte des 17. Jahrhunderts, von deren Erzeugnissen sich einzelne Beispiele noch erhalten haben; A. Rossi über einige in Perugia ausgeführte Malereien des pesareser Cinquecentisten Gianantonio Pandolfi; Anselmi lenkt die Aufmerksamkeit der Forscher auf ein Gemälde L. Signorelli's, das bis 1810 in der Capelle Filippini der Franciscanerkirche zu Arcevia aufbewahrt, damals von den Franzosen entführt ward und seither verschollen ist. Da der Gegenstand (Madonna in trono mit den Heiligen Simon, Judas, Bonaventura und Franciscus), die Maasse (2,36 m Höhe auf 1,70 m Breite), und ausserdem die auf die Familie Filippini bezügliche Inschrift der Tafel (Jacobi Simonis de Philppinis aere deo et B. V. dicatum Fr. Bernardino Vignato Guardiano procurante 1508) bekannt sind, wird es vielleicht möglich werden, sie in einem wahrscheinlich unter anderem Namen gehenden Werke irgend einer öffentlichen oder Privatsammlung wiederaufzufinden. — Endlich führt G. Scipioni einen bisher vergessenen florentinischen Bildner, Domenico Rosselli da Rovezzano, von dem indess noch einige Arbeiten in Toscana vorhanden sind, als urkundlich in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts an der Ausschmückung des Pal. prefettizio zu Pesaro beschäftigt auf, und A. Gianandrea stellt in einer längeren Studie die von ihm in dem anconitaner Notariatsarchiv über den bisher nur aus einer beiläufigen Notiz

bei Ricci bekannten Maler Olivuccio di Ciccarello aufgefundenen Daten zusammen, woraus wir neben der Lebenszeit desselben — ca. 1360 bis 1439 — über einige heute leider nicht mehr vorhandene Werke seines Pinsels Näheres erfahren. *C. v. Fabriczy.*

Architektur.

Angelo Gatti, La Fabbrica di S. Petronio, indagini storiche con 18 disegni. Bologna 1889. gr. 8°. 140 S.

Die vorstehende Arbeit verdankt ihre unmittelbare Entstehung dem Wunsche des für den Ausbau der Fassade von S. Petronio niedergesetzten Comites, den an der in Kurzem bevorstehenden zweiten Preisbewerbung um den letzteren theilnehmenden Künstlern eine sichere historische und technische Grundlage für die zu lösende Aufgabe zu gewähren. Der Verfasser, selbst Architekt, hat zu diesem Zwecke das gesammte ihm zur Verfügung gestellte Urkundenmaterial sorgfältig durchforscht und gibt uns zuerst die documentarische Baugeschichte des in Rede stehenden Denkmals. Er theilt seine Arbeit in drei Abschnitte, deren erster die historische Uebersicht des Baus, der zweite die technisch-ästhetische Analyse des Monuments gibt, während der letzte die Regesten der auf den Bau bezüglichen Urkunden, in 280 Nummern den Zeitraum vom Beschluss der Erbauung (20. Oct. 1388) bis zur Schliessung des Chorgewölbes (24. April 1659) umfassend, enthält, Urkunden, von denen drei Viertheile jetzt zum erstenmale veröffentlicht werden, um als Belege für den ersten Abschnitt der Arbeit (worin stets Berufung auf sie geschieht) zu dienen. Hiernach schon wird der Leser die Wichtigkeit der letzteren ermessen; dieselbe wird durch die Gründlichkeit und die Sorgfalt, die der Verfasser daran gewendet hat, noch gesteigert.

Dass Antonio di Vincenzo, von Andrea Manfredi, dem bekannten bauverständigen General der Serviten unterstützt, zu Beginn 1390 den Plan für S. Petronio entworfen, wussten wir schon aus einer zu Ende des vorigen Jahrhunderts aufgefundenen Urkunde. Ueber den Meister selbst erfahren wir auch aus den neuerschlossenen Quellen nicht viel mehr, ausser dass er auch der Erbauer des schönen Campanile von S. Francesco war. Auf das durch ihn in $^{1}/_{12}$ natürlicher Grösse aus Backstein und Gyps gefertigte Kolossalmodell der Kirche hin wurde er am 3. Juni 1390 zum Leiter des Baues ernannt und vier Tage darauf feierlich der Grundstein zu letzterem gelegt. Zwei Jahre darauf wird die Marmorlieferung zum Sockel vergeben, der nach einem an die Vorderfront des Palazzo degli Anziani gezeichneten Entwurf zur Fassade hergestellt wurde; im Jahre 1401 waren schon je zwei Gewölbfelder der beiden Seitenschiffe sammt ihren je vier Capellen hergestellt (die entsprechenden Traveen des Mittelschiffs blieben vorläufig uneingewölbt), doch setzten sich jetzt schon pecuniäre Schwierigkeiten der Fortführung der Arbeiten entgegen, wesshalb 1402 ein Meister Jacopo di Paolo pittore den Auftrag erhielt, ein neues Modell zu fertigen, worin der ursprüngliche Entwurf zwar in seinem Wesen beibehalten, sein äusserer Schmuck jedoch vereinfacht werden sollte.

Das neue Modell wird dann auch zur Ausführung angenommen, dasjenige Antonio's aber, der 1405 gestorben war, im Jahre 1406 zerstört. Jedoch war nach dem letzteren der Fassadensockel inzwischen schon hergestellt worden. —

Ueber den Fortgang des Baues in den beiden ersten Decennien des 15. Jahrhunderts wissen wir wegen Verlust der meisten auf diese Zeit bezüglichen Urkunden nur so viel, dass die Arbeiten nie ganz ins Stocken geriethen, wenn sie auch aus dem oben angegebenen Grunde sehr schwach betrieben wurden. 1425 wird Jacopo della Quercia zur Ausführung des Hauptportals berufen; über die Phasen seiner Thätigkeit in Bologna waren wir schon durch die Veröffentlichung des sie betreffenden Materials in Milanesi's Documenti per la storia dell' arte senese früher unterrichtet worden und hat Gatti hiefür nichts Neues beizubringen vermocht. Von 1441 an concentrirt sich die Bauthätigkeit in die Weiterführung der Seitenschiffe und ihrer Capellen unter dem Dombaumeister Orazio di Jacopo pittore. Bei dieser Gelegenheit wurde die Zeichnung, die Jacopo della Quercia von dem Hauptportal auf einer provisorischen Abschlusswand entworfen hatte, mit dieser zerstört und damit jedes authentische Document für die von ihm beabsichtigte Art der Ausführung dieses wichtigen Theils der Fassade vernichtet. Im Jahre 1463 wird an die Herstellung dieser letzteren gedacht und zu diesem Ende dem bekannten Florentiner Bildhauer Agostino di Duccio der Auftrag zu einem Holzmodell dafür ertheilt. Leider sind als einzige Spur dieser Arbeit des Künstlers, von der wir bisher nichts wussten, bloss drei Rechnungsvermerke übrig geblieben, die an ihn geleistete Honorarbeträge von zusammen 49½ Lire verzeichnen. Zugleich wird an der Ausschmückung der Capellen mit Malereien und Bildwerken, der Fenster mit Glasgemälden durch Fra Jacopo von Ulm, an der Bemalung der Seitenschiffsgewölbe gearbeitet, das Chorgestühl 1468 an Agostino de' Marchi aus Crema, den Vater der bekannten Intarsiatorentrios Giacomo, Biagio und Pantaleone vergeben, der auch einen Osterkerzenleuchter (1474) und das Orgelgehäuse (1476), dieses — wie ausdrücklich angegeben ist — in gothischem Stile fertigt. 1479—1481 wurden die beiden vorletzten Capellen der Seitenschiffe hergestellt und im letzteren Jahre auch schon mit der Aufmauerung des Glockenthurmes über der einen (der westlichen) begonnen; der östliche Glockenthurm kam nie über die Dachhöhe der Capellen hinaus. Ein interessanter Vermerk aus dieser Zeit (18. März 1480) betrifft eine Zahlung an einen zweiten Florentinischen Bildner Francesco di Simone Ferrucci für Reliefs an den Fenstern eben dieser Capellen. Was dies für Reliefs gewesen, wüssten wir nicht anzugeben. Zu derselben Zeit dürfte Ferrucci auch erst das Grabmal für den schon 1477 verstorbenen Tartagni für S. Domenico (ob in Florenz oder Bologna bleibt ungewiss) gearbeitet haben. — Wir schliessen hier gleich auch die Nachricht über die Betheiligung eines andern bekannten Künstlers an dem Baue an: 1490 wird der Bildner und Medailleur Sperandio für das Modell der Spitze des Campanile mit 3 Lire bezahlt. Sie wurde auch nach demselben ausgeführt und ist die heute noch existirende.

Erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts wird endlich ernstlich an die Herstellung der Fassade geschritten. Der seit 1507 dem Bau vorstehende

Arduino Ariguzzi veranlasst auf den Rath von Sachverständigen die aus statischen Gründen sich als nöthig erweisende Verstärkung der Frontmauer (soweit sie aufgeführt ist) und dies zieht auch das Vorrücken des Mittelportals um etwa 60 cm nach sich. Die letztere Arbeit wird vom April 1510 bis Juli 1511 vorgenommen und damit hören alle weiteren urkundlichen Vermerke, das Hauptportal betreffend, auf, so dass wir annehmen müssen, dasselbe sei dazumal in der Form, wie es heut besteht, hergestellt worden. Dass man dabei nicht dem Plan Quercia's folgte, ergibt sich aus dem oben über dessen Schicksal Beigebrachten. In der That sind die Durchführung des Fassadensockels auch unter den Laibungspilastern des Portals, sowie die Krönung der letzteren durch die Spitzbogenlunette Zuthaten, die — namentlich die erstere — in keinem Falle auf Rechnung des Sieneser Meisters zu setzen sind und die die einheitliche Wirkung seines Werkes wesentlich beeinträchtigen. Als ausführender Künstler der Sculpturen in der Laibung des Lunettenbogens (Halbfiguren von Propheten und Patriarchen) aber tritt uns neben einigen sonst unbekannten Bildnern in erster Reihe Antonio Minello aus Padua entgegen, der daran mit seinem Genossen Antonio da Ostiglia vom Mai 1510 bis Juli 1516 beschäftigt erscheint. Es ist derselbe Meister, der 1503—6 am Grabmal Ben. Pesaro in den Frari und vor 1512 das erste der grossen Reliefs in der Capelle des Heiligen im Santo zu Padua arbeitete.

In den Jahren 1512 und 1513 führt man die beiden vorderen Vierungspfeiler auf, in den folgenden fertigt Ariguzzi das Modell zur Kuppel, zu welchem Ende er sich 1515 nach Florenz begibt, um den Riesenbau Brunelleschi's zu studiren, — und Domenico da Varignana liefert einen Entwurf zur Fassade, nach welchem auch bis 1520 das linke Seitenportal ausgeführt, nachträglich, jedoch da es nicht den Beifall der Operai fand, zum grossen Theil wieder abgetragen, und Ercole Seccadenari ein anderes Modell dafür zu fertigen beauftragt ward. Nach diesem wurden dann thatsächlich beide Seitenportale 1524—31 hergestellt, unter Mitwirkung von Girol. Penacchi da Treviso (dem wir hier zum erstenmal als Bildhauer begegnen), Tribolo, Zacchi, Alfonso Lombardo, Aspertini, Properzia de' Rossi, Francesco und Simone da Firenze (der erste wahrscheinlich einer der Söhne, der zweite der Grossneffe Francesco Ferrucci's und Schöpfer des Papstgrabes Pius II.), Solosmeo da Firenze (Vasari VII, 513) und andern uns unbekannten Künstlern für die Sculpturarbeiten daran. Seccadenari selbst wird an Stelle Ariguzzi's zum Capomaestro ernannt (1524—1540). In diese Zeit oder wenig früher fällt auch die Berufung Bald. Peruzzi's, um von ihm Entwürfe für die Façade, Kuppel und das Innere zu erhalten, welche alle jedoch als zur Ausführung nicht geeignet erachtet werden. (Juli 1522 bis April 1523.) Auch der Concurs des Jahres 1543, an dem ausser den beiden damaligen ingegneri della fabbrica Giac. Ranuzzi und Giac. Barozzi da Vignola sich Giulio Romano und ein Cristofano Lombardo betheiligen, führt zu keinem andern Ergebniss, als dass nach manchen Peripetien unter dem Capomaestro Ant. Morandi, gen. Tribilia oder Terribilia (Giac. Ranuzzi war 1549 gestorben, Vignola das Jahr darauf seines Amtes entsetzt worden), der Beschluss gefasst wird, die Fassade nach Domenico's da Varignana

Plane auszubauen (1556), ein Beschluss, der denn auch bis 1570 soweit, als wir die Arbeiten daran heute zur Ausführung gebracht sehen, verwirklicht wird. Jedoch erhalten nach dem Tode Morandi's seine Nachfolger Franc. Terribilia und Dom. Tibaldi neuerlich den Auftrag, Entwürfe für die Fassade zu liefern, die dem Palladio zur Beurtheilung eingesandt — diesen auch zur Ausarbeitung eines solchen veranlassen (1577). Auch sein Plan findet indess bei der Baubehörde keinen Anklang, ebensowenig hat eine neuerliche Concursausschreibung wegen der inzwischen hereingebrochenen Theuerung irgend ein Folge (1580). Nachdem diese vorüber ist, werden im Jahre 1587 die Arbeiten zur Einwölbung des Mittelschiffs nach den Plänen Franc. Terribilia in Angriff genommen, und ist nach zwei Jahren das Gewölbe der vorletzten Travee (unter der heute der Hochaltar steht) vollendet. Da bricht der Streit um die Höhe des Mittelschiffes aus, in welchem an der Spitze der Gegenpartei, die das von Terribilia angegebene Gewölbe für zu niedrig erachtet, der bekannte »gothische Schneider von Bologna« Carlo Carazzi, gen. Cremona, steht, und dem — da man sich nicht zu einigen vermag — durch die päpstliche Resolution ein Ende bereitet wird, der zu Folge alle Arbeiten einzustellen und die aufgehäuften Baumaterialien zu veräussern sind (1594). Erst im Jahre 1625 wird die Frage wieder aufgenommen und beschlossen, nach dem Rath des römischen Architekten Gir. Rainaldi das Mittelschiffsgewölbe um drei Meter höher zu machen. Man bleibt indess wieder in den Vorbereitungen zur Ausführung stecken, bis diese endlich 20 Jahre später unter Leitung Franc. Martini's mit der Einwölbung der ersten Travee begonnen und im Jahre 1659 mit der des Chors beendet wird, nachdem das von Franc. Terribilia über das vorletzte Feld gespannte Gewölbe durch das entsprechend höhere war ersetzt worden. — An den Ausbau der Stirnfront aber wurde seither nicht wieder gedacht, bis sich im Jahre 1886 das Comité bildete, das diese Aufgabe neuerdings aufnahm. Hoffentlich wird sie nun nach dem ersten ohne Erfolg gebliebenen Versuch durch den bevorstehenden zweiten Wettbewerb eine befriedigende Lösung finden. *C. v. Fabriczy.*

Plastik.

S. Martin von Lucca und die Anfänge der toscanischen Sculptur im Mittelalter. Von **August Schmarsow.** Erster Band der italienischen Forschungen zur Kunstgeschichte. Breslau, Schottländer 1890. 8°, S. 253.

Die von Arcaden und bunten Säulenreihen belebte Schmuckfassade der Hauptkirche von Lucca, die Reliefdarstellungen an den Wänden und über den Thüren der Vorhalle, endlich die oben in einem Bogenzwickel des Atriums freiragende Gruppe des heiligen Reitersmannes, der mit dem Schwerte seinen Mantel theilt, um damit den flehend neben ihm stehenden Bettler zu bedecken — das bildet ein Ganzes, wie es so glanzvoll und einheitlich das 13. Jahrhundert in Italien kaum ein zweites Mal geschaffen hat. Schon um desswillen wird eine ästhetisch nachfühlende und historisch kritische Betrachtung des Werkes ein mehr als gewöhnliches Interesse erwecken. Aber es werden

sich auch bei der Frage nach der Entstehungszeit der einzelnen Theile, bei dem Versuch, sie dem übrigen gleichartigen Denkmälerkreis stilistisch einzuordnen, Ausblicke nach vor- und rückwärts eröffnen, die weit über die locale Bedeutung des Monumentes hinaus führen. Es erscheint daher nur natürlich, dass der Verfasser seine Betrachtungen auf die Anfänge der toscanischen Sculptur im Mittelalter ausdehnte. Hiebei konnte er um so mehr auf eine dankbare Aufnahme rechnen als bisher gerade die ersten Jahrhunderte einer selbständigen italienischen Bildnerei eine im Vergleich mit dem Quattrocento mehr als stiefmütterliche Behandlung gefunden haben. Er betrachtet die Reste der frühromanischen Plastik in Pistoja, in Lucca und die Ueberbleibsel einer Provincialkunst in Brancoli, Berceto, S. Casciano am Arno. Dann wieder lässt er die florentinische Trecentosculptur von Niccolò Pisano bis auf Orcagna Revue passiren und mustert die gleichzeitigen Reitermonumente von Verona und Mailand. Endlich kehrt er nochmals zum 12. Jahrhundert zurück und prüft die Bildwerke, die in Florenz, in Arezzo, Spoleto, Calci, Pisa, Volterra, Siena und dann jenseits der Apenninen in Parma, Ferrara und Forli entstanden sind. Immer aber steht ihm sein Held, der hl. Martin mit seiner Kirchenfassade, im Mittelpunkt der Geschichte, von ihm geht die Betrachtung aus und zu ihm leitet sie nach noch so langen Abschweifungen wieder zurück. Indess lässt sich nicht leugnen, dass diese Anordnung mehr einem gewiss berechtigten künstlerischen Bedürfniss nach einheitlicher Zusammenfassung, als dem Streben nach klarer historischer Gliederung entspricht. Die Martinskirche in Lucca bildet für die mittelalterliche Plastik Toscanas keineswegs einen Ausgangspunkt der bildnerischen Phantasie, noch stellt sie sich als das Resultat einer bestimmten Entwicklungsreihe dar. So erhält denn die Composition von Schmarsow's Buch etwas eigenthümlich Complicirtes und Gezwungenes und die vielen, vielfach wirklich Neues bringenden Detailbehandlungen wirken, in einen künstlichen Zusammenhang hineingepresst, mehr verwirrend als erläuternd. Der Reichthum des vorgebrachten Materiales — das allerdings stellenweise noch Rohmaterial geblieben ist — hätte eine mehr chronologische und den Schulzusammenhang festhaltende Gruppirung erfordert. So aber, wie das Thema einmal gestellt war, wäre es nur im Interesse der Klarheit und Wirksamkeit des Buches gewesen, alle von der Hauptfrage abirrenden Untersuchungen möglichst einzuschränken.

Drei Fragen sind es vor allem, die eine eingehendere Berücksichtigung erfordern. Alle drei knüpfen unmittelbar an die Martinsfassade an und sie alle weichen in ihren Ergebnissen nicht unerheblich von den bisherigen Annahmen ab. Die erste Frage gilt der Identität des Bauleiters an S. Martin, Guidetto, mit dem Bildhauer Guido da Como, die zweite beschäftigt sich mit der Entstehungszeit der Martinsgruppe, die dritte endlich sucht den Antheil Niccolò Pisano's an den Reliefs der ersten Seitenpforte links zu ergründen.

Ueber einer mächtigen Vorhalle, die sich, den Kirchenthüren entsprechend, in drei weiten Bogen öffnet, wird die Fassade von S. Martin durch drei Zwerggalerieen in reichem romanischen Stil gegliedert. Incrustirte oder glatte Säulchen in buntem Marmor wechseln in regelmässiger Folge mit plastisch ver-

zierten. Einige der letzteren sind durch überquellenden Schmuck von Thierbildern und Grotesken ausgezeichnet. Die äusserste Säule rechts des ersten Geschosses aber zeigt das Bildniss eines Mannes mit einem Blatt in der Hand, auf dem die Inschrift steht: MILL.CC.IIII. CONDIDIT ELECTI TAM PVLCRAS DEXTRA GVIDECTI. Schmarsow ergänzt mit Schnaase COLVMNAS und beschränkt demgemäss die Thätigkeit des Guidetto auf die Errichtung der Zwerggalerieen, zunächst der untersten. Im Gegensatz zu dem verdienten Luccheser Localforscher Enrico Ridolfi, der die Hand des genannten Meisters schon an den Sculpturen der Vorhallenpfeiler erkennen will. Schmarsow weist das wichtigste plastische Stück daran, die Dreiviertelssäule mit dem Stammbaum Jesse einer älteren Hand zu, die mit anderen Arbeiten des 12. Jahrhunderts, wie sie sich noch in Lucca, Pistoja und Pisa finden, Verwandtschaft hat. Die wulstförmigen Gesimse der Galerieen sind ähnlich wie einzelne Säulen mit plastischem Blattwerk übersponnen, während die Wandflächen über den Arcaden mit einem Muster weiss in schwarz eingelegter Ornamente, Thier- und Menschenbilder bedeckt sind. Ist es diese Flächendecoration nun oder ist es die Bildnerarbeit an den Säulenschäften, die wir als Guidetto's Werk anzusprechen haben, frägt Schmarsow — nach seinem Ergänzungsvorschlag für die Bezeichnung — einigermassen überraschend.

Die Antwort wird nun bei den übrigen Werken gesucht, die mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit auf Rechnung dieses Guido zu setzen sind. In Lucca selbst ist es die Prachtfassade von S. Michele in Foro, die in ihrer oberen Hälfte durch dasselbe System der architektonischen Anordnung und der decorativen Details auf die gleiche Hand deutet. Zeitlich ginge sie wohl sogar der Martinsfassade vor, denn die maasslos über den Kirchenkörper hinausstrebende Wanddecoration von S. Michele hat es vielleicht verschuldet, dass jene unvollendet blieb. Hier aber so wenig wie an der Kathedrale von Prato, an der er seit 1211 als marmorarius Sti. Martini, d. h. ohne seine Luccheser Stellung aufzugeben, beschäftigt war, finden wir eine weitergehende Auskunft über Guido's Kunstvermögen.

Eine solche bringt nach Schmarsow ein freilich erst aus sehr viel späterer Zeit stammendes Werk, das Taufbecken im Baptisterium zu Pisa. Es trägt eine Inschrift, die ausser dem Datum 1246 auch noch den Namen des Künstlers giebt: Guido Bigarelli de Cumo. Und somit erführen wir auf einen Schlag nicht nur, welcher Sippe und welcher Heimath der kleine Guido von S. Martin angehörte, das Becken selbst zeigt uns auch, wess Geistes Kind er gewesen. Er ist ein Meister, der mit der bunten Marmorintarsia im »byzantinisch-sicilischen Modegeschmack« den üppigen Schmuck romanischen Blattwerkes verbindet. Nur ganz nebenher geht die Verzierung mit menschlichen Köpfen in Profil und von vorn. Obschon sie nicht viel individuelles Leben zeigen, erkennt Schmarsow doch in dem einen der Profilköpfe die Züge des Inschriftträgers an der Martinsfassade — nur wie sich nach einem Zeitraum von 42 Jahren von selbst versteht, einigermassen gealtert. Hier haben wir nun in der That dieselbe Mischung von Marmorkünstler und Bildhauer wie an der Domfassade in Lucca, wobei freilich der gestaltenschaffende Bildner

neben dem virtuosen Decorateur kaum zu Worte kommt. Um so verwunderlicher, dass an dem nächsten Werk, das Schmarsow für seinen Guido in Anspruch nimmt, dieses Verhältniss in sein Gegentheil gekehrt ist und der ornamentale Schmuck völlig neben den figurenreichen Historien verschwindet. Was aber motivirt die Zuschreibung der bekannten Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja an den Lucchesen Guido? Zunächst der Umstand, dass die Kanzel inschriftlich 1250 von einem Guido da Como angefertigt wurde. Dann aber will Schmarsow in dem sitzenden Mann, auf dessen Schulter die mittlere Säule ruht »sehr deutlich an die Porträtfigur des Bildhauers am Dom zu Lucca, noch mehr aber an das Profil des Gealterten am Taufbecken in Pisa erinnert« werden. Ja, er erkennt »in diesen figürlichen Leistungen überall den Virtuosen der Flächenornamentik in eingelegter Arbeit wieder« und findet, dass »sicher in allen Figuren, besonders in der Gewandung des Guido da Como die schablonenhafte Präcision, aber auch die stumpfe Oberflächlichkeit eines für Aussendecoration architektonischer Bestandtheile geschulten Marmorarbeiters verräth.«

Immerhin, die Reliefs zeigen den Künstler seiner Aufgabe wohl gewachsen. Er versteht es, klar, selbst eindringlich zu erzählen. Die Figuren sind, ohne Gedränge, wohl über die Fläche vertheilt. Die Hauptpersonen verfügen durchaus über eine ausdrucksvolle Gebärdensprache und nur bei dem Statistenvolk mit seiner schablonenhaften Action macht sich der Mangel individueller Belebung fühlbar. Denn die Köpfe bewahren durchgängig eine maskenhafte Starrheit, die Hände sind ohne Empfindung gebildet. Darüber hinaus war aber die italienische Plastik jener Tage kaum irgendwo gekommen. Hält man Umschau unter den Zeit- und Kunstgenossen Guido's, so sieht man, dass er keineswegs zu den schlechtesten gehört.

Darum wird auch die Annahme, dass er erst am Abend eines wesentlich anderem Kunstbetrieb gewidmeten Lebens sich der figuralen Plastik zugewandt habe, wenig Wahrscheinlichkeit für sich haben.

Schmarsow weist nun in der That zwei Werke des Meisters nach, in denen er frühe Vorstufen zur Kanzel in S. Bartolommeo sieht. Am Oratorio S. Giuseppe in Pistoja einen hl. Michael als Drachentödter und, was von grösster Wichtigkeit ist, am Dom von Lucca den Reliefschmuck über dem Mittelportal der Vorhalle. Die erstere Arbeit setzt er, wenn ich ihn recht verstanden habe, in das zweite Decennium, die letztere noch vor 1233.

Es lässt sich nicht leugnen, dass dieser dergestalt von Schmarsow construirte Meister Guidetto-Guido für den ersten Blick viel Bestechendes hat. Für ihn spricht zunächt der gleichlautende Name, der lombardische Stilcharakter der Werke, endlich die sich immerhin innerhalb möglicher zeitlicher und räumlicher Grenzen abspielende Thätigkeit. Sieht man aber näher zu, so wird man doch einige Bedenken gegen diese Identificirung nicht abweisen können.

Darin allerdings hat Schmarsow gewiss Recht, dass der Comaske Guido, der seinen Namen auf die Kanzel in S. Bartolommeo setzte, auch den Michael in Pistoja und die Reliefs an der mittleren Domthüre in Lucca verfertigt hat.

Der Erzengel steht stilistisch den Kanzeldarstellungen durchaus nahe. Aber auch die Luccheser Reliefs verrathen trotz der etwas abweichenden strafferen Faltenbildung, die Schmarsow an ein in Metall getriebenes Vorbild denken lässt, dieselbe Hand. Ich möchte noch besonders auf die auffallende Flügelbildung bei den die Mandorla haltenden Engeln und dem Engel des Matthäus hinweisen, die sich ganz übereinstimmend bei dem Adler unter dem Lesepult der Kanzel wiederfindet. Auch zeigt der Mantel der beiden Evangelistenengel in Lucca und an der Kanzel dasselbe Gefälte.

Ebensowenig wird sich gegen die Identificirung des Guido Bigaralli, des Meisters des Taufbrunnens in Pisa, mit dem Guido da Como etwas Ernstliches einwenden lassen. Weniger wohl in Folge der obenerwähnten etwas übersubtilen Beweisführung Schmarsow's, als, weil sich an der Kanzel Platten finden, die in ihrer decorativen Behandlung eine unleugbare Verwandtschaft mit jenen am Taufbecken zeigen.

Wie aber verhält es sich mit dem Guidetto, der 1204 die erste Zwerggalerie am Dom von Lucca vollendet hat? Es wird schwer sein, die Unmöglichkeit, dass dies derselbe Künster ist, der später die Pistojeser Kanzel arbeitet, zu erweisen. Wahrscheinlich ist diese Annahme aber keineswegs und sie bedürfte zu ihrer Stütze ganz anderer Beweise, als sie Schmarsow vorzubringen vermag. Selbst wenn wir mit ihm vermuthen, dass das Diminutiv des Namens in der Jugend des Künstlers und nicht vielmehr in seiner körperlichen Beschaffenheit oder nur durch den Reim der Inschrift begründet sei, so würde sich die Thätigkeit dieses Meisters über einen zum mindesten ungewöhnlich langen Zeitraum erstrecken. Aber auch die Aehnlichkeit der decorativen Arbeit an der Kanzel und dem Taufbecken mit jener der Domfassade scheint mir durchaus nicht zwingend. Sie lässt sich völlig befriedigend aus der gemeinsamen Stammesart der Meister und der verwandten Schulung erklären. Welche Beweiskraft die beiden Künstlerporträts von 1204 und von 1246 haben, vermag ich freilich nicht zu entscheiden. Ich möchte aber daran erinnern, dass Schmarsow von dem ersteren sagt, dass es »durch Abputzen und Ueberarbeiten neuerdings so charakterlos geworden, dass überhaupt sein Werth als Document für den Stilcharakter sehr fraglich wird.« Und von dem zweiten ist überdies nicht einmal erwiesen, dass es den Künstler darstellen soll. Dazu kommt endlich noch der lange Zeitraum zwischen den Arbeiten an der Schmuckfassade von S. Martin und dem Taufbecken zu Pisa, in dem kein Werk des Guidetto-Guido mit Sicherheit unterzubringen ist. Auch Schmarsow fühlt die Nothwendigkeit, diese Kluft zu überbrücken. Wenn er aber zu diesem Zweck den hl. Michael in das zweite Decennium setzt, weil Guidetto damals auf seinen häufigen Reisen zwischen Prato und Lucca die beste Gelegenheit gehabt hätte, die Bestellung in Pistoja entgegenzunehmen und seine Arbeit daselbst abzuliefern, so scheint mir diese Annahme doch mehr die Identität der beiden Meister zur Voraussetzung zu haben, als dass sie geeignet wäre, sie festzustellen. Stilistische Gründe sind es gewiss nicht, welche die frühe Datirung dieses, den Kanzelreliefs so ausserordentlich nahe stehenden, Werkes rechtfertigten. Nicht viel besser ist es um die Zeitbestimmung des Mittelportales

am Dom zu Lucca bestellt, obgleich dieses allem Anschein nach wesentlich früher fällt als die Kanzel. Hier bedarf es einer kurzen Abschweifung.

Rechts neben dem Hauptportal von S. Martin befindet sich in halber Thürhöhe eine Inschrift, welche besagt, dass »dieses Werk unter den Opera-Vorstehern Belenatus und Aldibrandus im Jahre 1233 begonnen ward.« Das Nächstliegende wäre wohl, diese Worte auf die Ausschmückung der ganzen Kirchenwand unter der Vorhalle zu beziehen. Schmarsow schlägt dagegen vor, gestützt auf eine andere, freilich auch wesentlich anders lautende Inschrift, die Stelle, an der die Bezeichnung steht, als Grenze für den Beginn der Thätigkeit unter den neuen Opera-Vorstehern anzusehen. Nur das, was oberhalb der Inschrift steht, wurde nach 1233 ausgeführt. Für unsere Frage ist es indess gleichgültig, zu welcher Ansicht man sich bekennt. Denn Architrav, Tympanon und Evangelistenzeichen der Mittelthür liegen doch auch oberhalb jener Grenze. Dass die Seitenthüren erst unter Belanatus und Aldibrandus ausgeführt wurden, unterliegt keinem Zweifel, warum sollte für das Hauptportal eine Ausnahme gemacht werden. Diese Ausnahme macht aber Schmarsow. Er hält es für wahrscheinlich, dass die Ausstattung der Kirchenwand mit dem Hauptportal begonnen habe, dieses im Jahre 1233 also schon in seinem vollen Schmucke stand. Sein Hauptgrund aber ist der, dass Guidetto, den wir als Leiter beim Bau der Prachtfassade kennen gelernt, sich schwerlich dazu bequemt haben wird, unter seinen Nachfolgern, den neuen Opera-Vorstehern, in untergeordneter Stellung weiterzuarbeiten.

Also hier dieselbe Petitio principii wie oben beim hl. Michael. Nur werden jetzt Umstände zu Gunsten der Identitätstheorie herangezogen, die bei vorurtheilsloser Betrachtung gerade gegen dieselbe sprechen. Eben weil das Mittelthor aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach 1233 hergestellt wurde, ist die Urheberschaft Guidetto's daran so ausserordentlich unwahrscheinlich. Diese Ansicht ist nicht ohne weitere Stütze, denn mir will scheinen, als wären die Portalreliefs nicht das einzige Werk des Guido da Como unter der Vorhalle von S. Martin. Ich glaube, seine Vorliebe für den kleinen Guido hat Schmarsow ungerecht gemacht gegen den grossen. Er würde sich sonst nicht so mit aller Macht dagegen sträuben, dieselbe Hand, die das Mittelportal geschmückt und die Kanzel in Pistoja gemeisselt, auch in den Reliefs mit der Martinslegende, den Monatsdarstellungen und der Regulusthür zu erkennen. Der Mittelthür am nächsten stehen die Regulusdarstellungen über dem Seitenportal rechts. Das Relief des Architravs zeigt die nämliche Rahmenprofilirung wie dort. In der Gewandung ist die metallisch scharfe Behandlung noch nicht völlig überwunden. Sie ist sogar noch ausgesprochener als an dem Mathäusengel links über dem Bogen des Hauptportals. Ebenso ist die Uebereinstimmung in der Bildung der Köpfe und der Hände nicht zu verkennen. Manche der Typen erinnern aber, wie auch Schmarsow bemerkt, wieder lebhaft an Figuren der Kanzel. Im Ganzen schliessen sich aber doch die Historien der Kanzel enger an die Martinslegende und die Monatsbilder an. Auch hier wieder dasselbe Profil der Reliefrahmen und die gleichartige Behandlung der erklärenden Inschrift. Selbst die Faltengebung zeigt trotz

der ganz verschiedenen, nun zeitgenössischen Gewandung einen ebenso übereinstimmenden Charakter wie die Bildung der Typen. Ich kann mich hier nicht auf einen in's Einzelne gehenden Nachweis einlassen. Nur die Frauengestalt auf der Darstellung der Auferweckung des Todten soll erwähnt werden. Sie trägt das Haar in breiten zu beiden Seiten des Hauptes herabhängenden Flechten, wie die Magd auf dem Bild der Verkündigung in Pistoja. Endlich zeigen die sämmtlichen genannten Werke die nämliche überaus saubere Marmortechnik, Reihen von Bohrlöchern zwischen den Strähnen an Haar und Bart und den entschiedenen Hinweis auf die Beihilfe der Polychromie zur vollen künstlerischen Wirkung.

Es muss hervorgehoben werden, dass Schmarsow die grosse Verwandtschaft aller dieser Werke bei seiner eingehenden und sorgfältigen Analyse derselben keineswegs übersehen hat. Indess hält er die stilistische Uebereinstimmung den verschiedenen Abweichungen, namentlich dem höheren künstlerischen Werth, den die Martinsreliefs im Vergleich mit der Kanzel beanspruchen, gegenüber nicht für hinreichend, um nur eine einzige Hand anzunehmen. Ja er scheint sogar für die Darstellungen aus der Legende des Localheiligen, für die Monatsbilder und die Regulusthür drei verschiedene Meister annehmen zu wollen, die mit Guido da Como freilich in einem unleugbaren Schulzusammenhang stünden.

Ich denke, diese Ungleichheiten erklären sich ungezwungener und überzeugender aus dem Schwanken und dem Wachsthum einer einzelnen künstlerischen Kraft. Einem bald siebzigjährigen Mann allerdings kann man eine solche Entwicklungsfähigkeit nicht mehr zutrauen und so alt wäre Guidetto, billig gerechnet, gewesen, als er die Kanzel in Pistoja anfertigte. Guidetto hätte aber auch nach 1233 nicht mehr unter der Vorhalle von S. Martin in Lucca gearbeitet! Gilt es also nicht mehr, den Guidetto mit dem Guido in eine Person zusammenzuschweissen, so ergiebt sich für den Letzteren eine durch etwa drei Jahrzehnte sich erstreckende, naturgemäss fortschreitende Thätigkeit. Bald nach 1233 wäre Architrav und Tympanon des Mittelportals zu setzen, an das sich die Reliefs der Regulusthüre anschlössen. Erst nach dieser fallen wohl die beiden Evangelistensymbole über dem Hauptthor. Den Erzengel in Pistoja möchte ich in nächste Nähe der Kanzel, die Guido für dieselbe Stadt geschaffen hat, rücken. In den beiden Friesen mit der Martinslegende und den Monatsbildern hätte dann der Künstler, wie er von dem antikisirenden Costüm zur Tracht seiner Zeit fortschreitet und sich von fremden Vorbildern freimacht, seine eigenste Kraft zur Entfaltung gebracht.

Es wurde schon erwähnt, dass Schmarsow, der Hypothese Ridolfi's entgegen, die Säule mit dem Sündenfall und dem Stammbaum Jesse an dem Vorhallenpfeiler von S. Martin mit Fug und Recht seinem Guidetto-Guido absprach. Gewiss, der Meister, der 1250 die Kanzel für Pistoja liefert, kann nicht diesen Säulenschaft mit Sculpturen verziert haben, die noch völlig im Charakter des 12. Jahrhunderts gehalten sind. Indess denkt Ridolfi bei dem Guidetto eben nur an den marmorarius, der sich inschriftlich 1204 als den Bildner der schönen Säulen der Zwerggalerieen bekennt. Dass dieser aber

nicht auch schon an der Vorhalle des Pfeilers im figuralen Schmuck beschäftigt gewesen, scheint mir nach den Schmarsowschen Einwürfen — immer abgesehen von den Argumenten, die er aus seiner Identitätsannahme herbeiholt — doch keineswegs ausgeschlossen. Darüber indess herrscht kein Zweifel, dass die Säule selbst in's 12., wahrscheinlich in die letzten Jahre des 12. Jahrhunderts zu setzen ist. Um so weniger begreife ich, wie Schmarsow dann die Kanzel von Volterra, die in den Typen nahe damit verwandt und in der Faltengebung so wenig ducentistisch ist, erst um 1250—1260 setzen kann und in ihr den Einfluss der Pistojeser Kanzel des Guido entdeckt. Ich vermuthe, dass hier weit eher eine gewisse Classe byzantinischer Elfenbeinreliefs, deren bekanntes Beispiel die Marter der 40 Heiligen im Berliner Museum ist, als Vorbild gewirkt hat. In auffallendster Weise unter dem Einfluss dieser Werke der Kleinkunst stehen die alten Chorschranken im Dom von Neapel. Man vergleiche nur den guterhaltenen Simson hier mit den Aposteln und dem Christus in Volterra, um sich von der Aehnlichkeit der Typen, der gleichen Haarbehandlung, ja selbst dem verwandten Faltenwurf zu überzeugen. Ob freilich die Kanzel desswegen, wie bisher geschehen, noch in's 12. Jahrhundert zu setzen oder nicht schon dem Anfang des 13. angehört, ist bei solchen Werken einer zurückgebliebenen Provincialkunst schwer zu entscheiden. —

Dasjenige Werk, welches in seiner anziehenden und doch so räthselhaften Erscheinung wohl in erster Linie Anlass zur Entstehung des vorliegenden Buches gegeben hat, die Gruppe des heiligen Reitersmannes mit dem Bettler, ist bisher von der kunsthistorischen Litteratur entweder übersehen oder mit offenbarer Ungerechtigkeit behandelt worden. Crowe und Cavalcaselle, die den künstlerischen Werth der Gruppe völlig unterschätzen, schreiben sie dem Guidetto zu und halten sie für gleichzeitig mit der 1204 entstandenen Prunkfassade. Ein offenes Auge für die Schönheit des Werkes hat der Localforscher von Lucca, Enrico Ridolfi, er rückt dasselbe aber in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Mit diesen beiden sich widersprechenden Ansichten sucht sich Schmarsow zunächst auseinanderzusetzen. — Es braucht wenig stilkritische Einsicht, um sich von der Unmöglichkeit der erstgenannten Datirung zu überzeugen. Den freilich sehr äusserlichen Einwand, dass die Aufstellung des Namenspatrons der Kirche doch wohl den Reliefs des Atriums, die überdies nur die späteren Momente der Heiligenlegende schilderten, zuvorgegangen sei, glaubt Schmarsow mit dem Hinweis auf das Fragment einer älteren Martinsstatue, das noch auf den Consolen dicht neben dem Campanile erhalten sei, entkräften zu können.

Eine eingehendere Widerlegung wird Ridolfi's Bestimmung zu Theil. Den Beginn macht eine Darstellung der ferneren Baugeschichte des Domes bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts. Sienesische, florentinische, lombardische Bauleiter wechseln ab oder wirken neben einander, immer aber überwiegen noch diese letzteren. Erst um 1372 erfolgt der definitive Sieg der toscanisch-gotischen Richtung über die comaskisch-romanische. Während dieser ganzen Zeit nimmt die innere Ausgestaltung der Kirche, vor allem der Bau des Quer-

schiffes und des Chores alle Kräfte in Anspruch. Die Sculptur wird kaum irgendwo zur Mitwirkung herbeigezogen und die wenigen erhaltenen Beispiele geben einen überaus geringen Begriff von ihrer Leistungsfähigkeit. In solcher Gesellschaft also wäre ein Werk von dem künsterischen Maass des hl. Martin schwerlich unterzubringen.

Aber auch bei der frisch aufblühenden toscanischen Sculptur dieser Zeit findet Schmarsow keinen Raum für seine Gruppe. Von Giovanni Pisano bis Orcagna hinauf wird das Wesen und die künstlerische Eigenart eines jeden der führenden Meister geschildert. Diese Charakterzeichnungen gehören mit jener des Niccolò Pisano in ihrer prägnanten Erfassung des Persönlichen bei einem zugleich freien Blick für dasjenige, was Ausdruck der treibenden Kräfte der Zeit ist, zu den glücklichsten Parthieen des Buches. Als Resultat der Betrachtung ergiebt sich, dass der Heilige und der Bettler in der schlichten Wahrheit ihres Gebahrens weder formal, noch in der Auffassung mit irgend einer der verschiedenen Erscheinungsformen der toscanischen Trecentoplastik in Einklang zu bringen sind.

Ist nun aber an einen toscanischen Bildhauer nicht zu denken, so wäre es noch immer möglich, dass ein im Gefolge eines der comaskischen Bauleiter nach Lucca gekommener marmorarius seine Hand hier im Spiel gehabt hätte. In der That bemerkt Schmarsow, dass der hochbeinige, langgestreckte Gaul des hl. Martin, im Gegensatz zu den kleinen und gedrungenen, mehr an die Antike sich anlehnenden Pferdebildungen, wie man sie diesseits des Apennin antrifft, seine unverkennbaren Verwandten bei den Reitermonumenten im nördlichen Italien hat. Indess erscheint ihm doch, trotz dieser Aehnlichkeiten, die Gruppe in Lucca den geringwerthigen Leistungen auf den Veroneser und Mailänder Grabmonumenten weit überlegen und »getragen von der gewaltigeren Auffassung der romanischen Zeit«, so dass auch hier die Annahme einer gleichzeitigen Entstehung abzuweisen ist.

Darf der hl. Martin also nicht, wie Ridolfi will, in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts gesetzt werden, wohin gehört er dann? Auch darauf weiss Schmarsow Antwort. Nach seiner Ansicht steht die Gruppe in nächster Beziehung zu den Reliefdarstellungen neben dem Hauptportal, sowohl was die Tracht und die Typen, als was Auffassung und Technik betrifft. Der Reitersmann erinnert ihn an Figuren aus der Legende, der Bettelmann an solche aus den Monatsbildern. Ja er ist nicht abgeneigt, dem Künstler der beiden Reliefreihen — früher nahm er deren zwei an — auch den hl. Martin zuzuschieben. Auf alle Fälle, meint er, muss er in der Zeit nach 1233 und vor dem ersten Auftreten des Niccolò Pisano entstanden sein.

Man kann einen Beweis nicht umständlicher vorbereiten und gewissenhafter durchführen, als es hier geschehen. Trotz alledem scheint mir die Argumentation keineswegs zwingend zu sein. Zunächst ist es mir nicht möglich, bis auf eine allgemeine Verwandtschaft des Costüms die behauptete Uebereinstimmung der Gruppe mit den Reliefs zu erkennen, ja der antikisirende Kopf des Martin entfernt sich soweit als möglich von den knorrigen Typen der Legende. Am entscheidensten gegen Schmarsow's Datirung spricht aber

meines Erachtens die Durchbildung der Formen, die alles im 13. Jahrhundert Geschaffene hinter sich lässt. Eine Fähigkeit der Wiedergabe des Stofflichen, wie sie der Mantel des Heiligen und dessen rechter Aermel zeigen, dürfte sich vor Giovanni Pisano schwerlich irgendwo finden. Weder Niccolò noch auch Giovanni vermögen eine Hand zu zeichnen, wie die Rechte des Martin (falls diese nicht überhaupt einer späteren Restauration angehört), noch Beine so durchzubilden, wie diejenigen des Bettlers. Nicht als ob der Meister der Luccheser Gruppe der grössere Meister wäre. Weit entfernt. Wie der Heilige den Oberkörper um seine Axe dreht, ohne dass die Beine von der Bewegung berührt werden, wie er starr hinausschauend sein Geschäft verrichtet, ohne den Hülfesuchenden eines Blickes zu würdigen, sind Züge besonderer Unbeholfenheit. Gerade sie aber verrathen, dass das fortgeschrittene Verständniss der Form hier ein Gemeingut einer fortgeschritteneren Kunst ist und nicht das Eigenthum einer ihre Zeit überragenden Individualität. —

Von den Bildwerken der Fassade von S. Martin sind es einzig die Reliefs über der linken Seitenpforte, die bisher mit einem bestimmten Namen in Verbindung gebracht wurden. Freilich gingen auch da die Ansichten stark aus einander in wie weit man die Arbeiten dem Meister selbst und dann welcher Periode seiner Thätigkeit, in wie weit man sie Schülerhänden zuzuschreiben habe. Schmarsow nun spricht sich unbedingt für den Meister selbst, für Niccolò Pisano, aus. Eine geschickte, wenn auch etwas kühne Emendation einer nicht ganz klaren Stelle bei Vasari lässt ihn auch hier schon ein Zeugniss für seine Ansicht finden. Die genaue Analyse der Werke giebt ihm dann hinreichende Anhaltspunkte, die Entstehung derselben im unmittelbaren Anschluss an die Pisaner Kanzel, »um 1263«, zu vermuthen. Damit stimmen auch die dürftigen Indicien, die sich aus der Baugeschichte vom Dom zu Lucca gewinnen lassen. — Mit einem Beschluss von 1261 wendet sich die Bauthätigkeit andern Theilen der Kirche, zunächst dem Campanile zu. Von der Vorhalle ist nicht mehr die Rede. Es ist also anzunehmen, dass die Arbeiten für dieselbe damals, wenn nicht schon zum Abschluss gebracht, so doch in festen Händen waren und der Vollendung entgegengingen. Ausgeschlossen ist damit freilich nicht, dass die linke Seitenthüre schon um mehrere Jahre früher entstanden und wir hier also, wie manche annehmen, ein Erstlingswerk Niccolò's zu sehen hätten. Selbst wenn sie, wie mit Sicherheit behauptet werden darf, das letzte Glied im figuralen Schmuck der Martinsfassade war, könnte ihre Fertigstellung in das Decennium 1250—1260 fallen. Hier eben setzt Schmarsow mit seiner Stilkritik ergänzend ein. Nach ihm lässt sich in den Bildwerken über der Thür ein deutliches Hinauswachsen über die pisaner Kanzelreliefs erkennen und während er in der complicirten Darstellung auf dem Architrav Elemente findet, die schon sichtlich auf die spätere Kanzel in Siena hinweisen[1]), so »scheint ihm bei dem Tympanon der Hinblick

[1]) Wie aber erklärt sich das Vorkommen eines völlig gothischen Fensters im Hintergrund zwischen Verkündigung und Geburt, während Niccolò sonst doch immer und auch in der Sieneser Kanzel sich noch an wesentlich romanische Formen hält?

auf die Arca di S. Domenico zu Bologna geboten«. Ueber die Urheberschaft an dieser letzteren herrschen bekanntlich noch starke Meinungsverschiedenheiten. Schmarsow hält dafür, dass der Antheil, den Niccolò und Fra Guglielmo an der Arbeit gehabt, mit Sicherheit nicht zu scheiden sei. Die Composition aber möchte er doch dem Hauptmeister gewahrt sehen, während er in einigen Einzelfiguren den Stil des mönchischen Bildhauers erkennt. Meines Erachtens liegt indess die Sache hier doch wesentlich einfacher. Documentarisch ist Niccolò's Urheberschaft wohl verbürgt, aber auch eine genaue stilkritische Untersuchung wird zu keinem anderen Ergebniss gelangen. Manches Fremdartige ist sicher nur auf die glatte Ausführung in dem wenig monumentalen Material, dem Alabaster, zu schieben. Für die Typen wird man die Analogieen eher bei der Kanzel von Siena, der das Werk auch zeitlich ganz nahe steht, als bei derjenigen in Pisa suchen müssen. Dem Fra Guglielmo einen irgend kenntlichen Antheil an dem Werke zuschreiben zu können, scheint mir ausgeschlossen. An lebensvollem individuellem Ausdruck, in der klaren, nicht überladenen Gewandanordnung, endlich in der verständnissvollen Formdurchbildung stehen die Reliefs an der Arca des Dominicus nicht nur über den Kanzeldarstellungen in S. Giovanni fuorcivitas, sie zeigen überhaupt einen anderen Stilcharakter. Um noch auf eine bezeichnende Einzelheit aufmerksam zu machen: das Ohr Niccolò's hat durchgängig eine breite Muschel mit auffallend grosser Oeffnung, während es bei Fra Guglielmo vielfach eine verkümmerte Gestalt, nirgends aber den ausgesprochenen Typus aufweist, wie er sich in den Dominicusreliefs findet. Ich vermag auch keinen stilistischen Unterschied zwischen den Reliefs der Vorder- und denen der Rückseite zu entdecken. Die Letzteren sind nur, dem dem Beschauer abgewandten Standort entsprechend, roher und oberflächlicher behandelt.

Dagegen kann man Schmarsow wohl unbedingt beistimmen, wenn er andeutet, dass das Weihwasserbecken in S. Giovanni fuorcivitas, das vielfach dem Fra Guglielmo zugeschrieben wird, für Niccolò Pisano in Anspruch zu nehmen sei. — Statt dessen möchte ich dem Ersteren einen Marmorengel in der Galerie zu Lucca geben, der meines Wissens mit ihm noch nicht in Verbindung gebracht wurde.

Für die Kreuzabnahme des Tympanon, die an Geschlossenheit der Composition und Grossartigkeit des Ausdrucks immer die erste Stelle unter Niccolò's Werken einnehmen wird, sucht Schmarsow den Zusammenhang mit byzantinischen Schulvorlagen glaubhaft zu machen. Dies im Gegensatz zu der von andern Forschern behaupteten Abhängigkeit der Darstellung von einem der Kanzelreliefs in S. Leonardo in Arcetri zu Florenz. Indess sind die Beispiele, die er zur Begründung seiner Ansicht beibringt, wenig überzeugend.

Sowohl das Recept aus dem Malerbuch vom Berge Athos als die Darstellung auf der Thür des Barisanus in Ravello lassen die Mutter das Antlitz des vom Kreuz genommenen Christus küssen. Bei Niccolò aber schmiegt Maria ihr Gesicht an den herabhängenden rechten Arm ihres Sohnes, ganz ebenso wie es der unbekannte Bildner der florentiner Kanzel schildert.

Die byzantinische Tradition ist ja auch hier gewiss nicht zu leugnen,

aber es spricht doch Alles dafür, dass sie Niccolò auf dem Umweg über jenes Werk aus S. Leonardo kennen lernte. Bei einem Meister, dessen Entwicklung noch so vielfach umschleiert ist, sollten jene Momente, die geeignet sind, Licht auf die Quellen seiner Bildung zu werfen, nicht ohne Noth in Frage gestellt werden [2]). —

[2]) Ich kann nicht umhin, hier einer litterarischen Fehde Erwähnung zu thun, die auf abgelegenem Gebiete (Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft) geführt, den Fachgenossen wohl nur durch Zufall bekannt wurde. Sie ist erwähnenswerth, weil sie sich um einen Punkt dreht, dem seiner Zeit eine übertriebene Bedeutung beigemessen wurde. Bei einer Besprechung des Berliner Sculpturenkataloges sagt Prof. C. Frey gelegentlich der biographischen Notiz über Niccolò Pisano, die sich auf Milanesi's Forschungen stützte: »Eine Ortschaft Puglia hat niemals existirt«. Darauf erwidert Schmarsow, der sich in dem vorliegenden Buche gleichfalls Milanesi's Deutung zu eigen gemacht hatte, dass Ripetti in seinem Dizionario geografico-fisico-storico della Toscana etc. ausdrücklich von einem Apulia oder Puglia di Lucca spricht, dass sich ferner in einer Anzahl von Documenten der Zusatz de Apulia, der auch in der berühmten Urkunde vom 11. Mai 1265—66 hinter dem Namen von Niccolò's Vater Petrus steht, zweifellos auf diese im Suburbium Lucca's gelegene Gegend beziehe, nie aber das süditalienische Apulien bedeuten könne, in welchem Fall der mittelalterliche Sprachgebrauch (wieder nach Milanesi) den Ausdruck de partibus Apuliae verlangte. Aus den sich daran anknüpfenden, mit viel Gelehrsamkeit, aber um so weniger Verbindlichkeit geführten, Repliken und Dupliken scheint sich nun Folgendes als Resultat zu ergeben. Eine Ortschaft Puglia hat allerdings niemals existirt. Es muss vielmehr heissen Pulía mit dem Accent auf dem í. Auch de Apulia in Luccheser Urkunden muss gelesen werden de Apulía. Wann das a ausfiel, lässt sich mit Sicherheit nicht nachweisen. Dagegen ist die Angabe, zur Bezeichnung einer Provinz oder einer Landes müsste dem Namen derselben de partibus vorgesetzt werden, durch eine lange Reihe gegentheiliger Beispiele, die Frey anführt, hinfällig. Die Ortsbezeichnung de Apulia hinter dem Namen von Niccolò's Vater kann sich also ebensowohl auf das Reich im Süden wie auf die Gegend bei Lucca beziehen, so lange wir nicht wissen, auf welche Silbe in diesem Fall der Ton zu legen ist. Aber braucht es da selbst das Hilfsmittel, zu dem Schmarsow neigt, die Ortsangabe in dem erwähnten Document nur auf den Vater zu beziehen, was allerdings wider den Gebrauch geht, und nicht auf den Sohn, der sonst freilich stets als Pisaner genannt wird? Was uns interessirt, ist doch nur die künstlerische Herkunft, und zum Nachweis, woher Niccolò seine antikischen Figuren geholt, genügen die Antiken Pisas vollauf. Wie wenig bei dieser Controverse für die Sache, um die es sich handelt, herauskommt, beweist Frey, der doch den Streit vom Zaune gebrochen hatte, selbst, indem er seiner anfänglichen Behauptung: die Frage über Nicola Pisano's künstlerische Herkunft ist von der nach seinem Geburtsort nicht zu trennen, zum Schluss die Versicherung entgegensetzt, dass es ihm persönlich höchst gleichgültig ist, woher Nicola Pisano stammt. Das möge ihn aber doch nicht abhalten, die dem süditalienischen Denkmälerbestand entnommenen Beweise für seine so oft wiederholte und nie begründete Behauptung, dass Niccolò nur ein decadirender Ausläufer der grossen staufischen Kunst sei, recht bald zu veröffentlichen und so die Angelegenheit aus dem Bereich philologischer Haarspalterei in den der kunsthistorischen Kritik, dem sie allein angehört, zu erheben.

Im Uebrigen sieht auch Schmarsow in Niccolò Pisano den letzten und höchsten Vertreter einer Kunstperiode, deren Tage gezählt sind. Der Anblick antiker Formenschönheit weckt das Echo in seiner Seele und mit unbeholfenen Händen, aber »des Gottes voll« schafft er Werke, in denen der Drang einer Zeit, die noch Freude hat an der sinnlichen Erscheinung um ihrer selbst willen, zu vollem Ausdruck gelangt. Wie bei jeder ihre Umgebung überragende Gestalt wird aber auch hier ein geheimnissvoller, rein persönlicher Rest übrig bleiben, für dessen Erklärung kein Schulzusammenhang, auch wenn er bis in seine letzten Fäden hinein verfolgt werden könnte, ausreicht.

Ich muss es mir versagen, auf die übrigen hier und da eingestreuten Bestimmungen und Forschungsresultate näher einzugehen. Hoffentlich finden wir sie bald, in einen systematischen Zusammenhang gebracht, in dem ersten Band einer Geschichte der italienischen Plastik, die Schmarsow uns in Aussicht stellt. *v. Tschudi.*

Kunstgewerbe.

Deutsche Goldschmiede-Werke des sechzehnten Jahrhunderts. Von Dr. **J. H. von Hefner-Altenek.** Frankfurt a. M. Verlag von Heinrich Keller. 1890.

Die Vorlagen für diese Veröffentlichung boten ein Band der Hof- und Staatsbibliothek in München und dann ein Pergamentband im Besitze des Herausgebers. Hier und dort sind theils Abbildungen in Miniaturmalerei nach Werken der Goldschmiedekunst enthalten, wie sie sich im Schatz des bayrischen Herzogshauses um die Mitte des 16. Jahrhunderts befanden, theils Entwürfe für solche. Der Maler des einen wie des andern war Hans Müelich, doch führten auch die meisten Entwürfe für die ausgeführten Werke, die er in Abbildung gab, auf ihn als Urheber zurück. Auf mehreren der Blätter findet sich sein Monogramm, einzelne sind datirt 1546, 1554 (vgl. Taf. VI, VII, XVI, XXIV, XXX). Es waren Herzog Albrecht V. und dessen Gemahlin Anna von Oesterreich, welche den glücklichen Gedanken hatten, für ihren Schatz an Meisterwerken der Goldschmiede- und Juwelierkunst durch Hans Müelich eine Art bildliches Inventar anfertigen zu lassen — ein glücklicher Gedanke, denn von dem damals gesammelten Schatz ist heute so viel wie nichts mehr erhalten, Geldnoth und Geschmacksbarbarei haben an der Vernichtung desselben in gleicher Weise theilgenommen. Der eine Theil dieses Bildinventars befindet sich, wie erwähnt, in der Hof- und Staatsbibliothek, der andere, wie es scheint kostbarere, im Besitze des Herausgebers, der ihn, wie er erzählt, 1846 von dem Antiquar Kronacher in Bamberg um 225 Gulden erwarb. Aus dem herzoglichen Besitz in München muss dieser Band früh fortgekommen sein, da die alte Lederdecke des Einbands das Bibliothekzeichen der Kurfürstin Magdalena Sibylla von Sachsen († 1659) trug. Ueber die künstlerische Ausführung Müelich's schreibt der Herausgeber: »In geradezu wunderbarer Naturtreue, wie soeben aus der Schatulle genommen, liegen die Kleinodien da, mit aller ihrer

Farbenpracht an Gold, Email, Perlen und edlem Gestein, darin sich der Glanz des Tages, durch das Fenster hereinfallend, spiegelt. Trotzdem die Malerei dem oberflächlichen Blick mit minutiöser Feinheit ausgeführt zu sein scheint, entdeckt man bei genauer Betrachtung eine erstaunlich mühelose Pinselführung und eine Vernachlässigung aller genauen Maasse, denn durch Nachmessungen zeigt sich, dass der Meister bei seiner Arbeit kaum einen Zirkel gebrauchte.« Da der Herausgeber nun aber bei allen seinen Veröffentlichungen in erster Linie den Zweck verfolgt, Vorlagen dem Kunstgewerbe zu bieten, und erst in zweiter Linie kunstgeschichtliche Belehrung beabsichtigt, so hat er mit Recht die Zeichnung regulirt und klargestellt, um dem Goldarbeiter und Juwelier die Aufgabe zu erleichtern. Doch ist dies mit der liebevollsten Vorsicht geschehen, und die farbige Wiedergabe ist nicht bloss in Bezug auf das Material von grösster Treue, sondern auch der Glanz der farbigen Erscheinung der Vorlagen, der malerische Reiz, den Müelich seinen Abbildungen zu geben wusste, scheint in den von der Firma Osterrieth in Frankfurt hergestellten Tafeln vollkommen gewahrt zu sein. Die 30 Tafeln der Publication bringen 122 Abbildungen. Nur einige Prachtstücke seien hervorgehoben: Auf den Tafeln 1 und 15 je ein Federwedel mit Spiegel; beide Stücke beweisen, erstens dass man in Deutschland um diese Zeit noch an dem Federwedel festhielt, und zweitens, mit welcher Pracht die Griffe der Wedel ausgestattet wurden. Taf. 6, monogrammirt und datirt 1546, der prächtige Henkelpokal; von diesem Prachtstück findet sich nur mehr der grosse birnförmige ungeschliffene Smaragd, der den Deckel krönte, in der k. bayrischen Schatzkammer vor. Ein Damenschmuck mit wunderlicher Bestimmung ist auf Tafel 20 abgebildet: er besteht aus dem Pelze eines Edelmarders, an welchem sich Kopf und Tatzen des Thiers aus Gold gearbeitet befinden. Der Kopf ist mit einem emaillirten und mit Edelsteinen besetzten Zaume versehen, mittels dessen Kette das Ganze an dem Gürtel der Dame befestigt war. Dieser kostbare Luxusartikel, der von den vornehmen Damen als Schmuck getragen wurde, hatte den Zweck, kleines Ungeziefer zu fangen, das aus den feinen Haaren des Pelzes den Ausweg nicht fand. Auf Tafel 22 ein Pokalentwurf (A) von besonderem Adel der Form und Ornamentik, wie der Herausgeber vermuthet, von Müelich nicht für das bayrische Herzogshaus, sondern für einen Patrizier der Stadt Augsburg oder Nürnberg entworfen. Auf Tafel 24 ein Prachtkrug mit einer Charitas, die in der Rechten ein Herz von Rubin mit einem goldenen A hält, auf dem Deckel. Das A deutet wohl auf Herzog Albrecht als Besteller hin. Auf Tafel 27 die prachtvolle Dolchscheide, bei deren Ornamentik Müelich, wie der Verfasser wohl richtig vermuthet, durch ähnliche Entwürfe Holbein's beeinflusst worden sein mag. Endlich Tafel 30 mit einer Prachtkette (Umlege-), bezeichnet H. M. und 1554, die die ganze Frische und Originalität, welche Müelich den Entwürfen solcher Schmuckstücke zubringt, in hellstem Lichte zeigt. Es ist sehr zu wünschen, dass diese Entwürfe der Abbildungen Müelich's in den Werkstätten der Goldschmiede heimisch werden; für den Kunsthistoriker haben sie ausserdem ein Interesse, weil sie zeigen, dass Müelich, der in seinen Tafelbildern, besonders religiösen Inhalts, von Manierismus nicht frei ist, in seinen

kunstgewerblichen Entwürfen den Hauptmeistern der deutschen Renaissance auf diesem Gebiete sich würdig anschliesst. So ergänzt diese neue Gabe Hefner's in willkommener Weise sein Monumentalwerk »Kunstwerke und Geräthschaften etc.« *H. J.*

Notizen.

[Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit.] Im Karlsruher Alterthumsverein hielt Architekt Franz Jacob Schmitt am 23. April 1891 einen Vortrag »über den Mainzer Dom in frühromanischer Zeit« und versuchte den Nachweis zu erbringen, dass im Ostchore und Mittelschiffe sich heute noch die Grundlinien des ursprünglichen Baues vorfänden, wie derselbe von Erzbischof Willigis 978 gegründet und von seinen nächsten Nachfolgern, namentlich Bardo (1031—1051), fortgesetzt wurde. Noch jetzt schliesst sich an die beiden östlichen Rundthürme im Aussenbaue ein Querhaus, das im Innern durch die Einbauten von Kuppel, Durchgängen und darüber befindlichen Oratorien den Charakter des Querschiffes total verloren hat. Denkt man sich das Querschiff ohne diese Einbauten, so erhält man ein crux commissa, die Tform, wie sie die alten Basiliken Roms von St. Peter und von St. Paul fuori le mura aufgestellt, wie dieselbe von da auf den Urbau der Abteikirche zu Saint-Denis, das Münster und St. Stephan in Strassburg, die Benedictiner-Klosterkirche zu Eschau im Elsass und den Westchor des Augsburger Domes übergegangen ist. Das Motiv der Kuppel kannte der ursprüngliche Mainzer Dom noch nicht, mit der Aufstellung desselben hing aus constructiven Gründen der Umbau des Ostchores zusammen. Als man sich in Mainz zum Aufbau der achteckigen Ostkuppel direct an der Concha entschloss, da gab man das bis dahin bestandene Querschiff im Innern auf, weil die zwei nothwendigen Gurtbogen der Längenachse wohl gegen das Mittelschiff, nicht aber auch gleichzeitig gegen die Concha das erforderliche Widerlager, um dem Seitenschube zu begegnen, besessen hätten. So entstanden die zwei Mauern unter der Kuppel nach Nord und Süd, es entstand die zweigeschossige gewölbte Anlage in den beiden Armen des ursprünglich ungetheilten östlichen Querschiffes. — Franz Mertens sagt im Texte seiner Denkmalkarte, Berlin 1864, S. 18: »Der Einfluss der römischen Baukunst des Locals ist am Mittelrhein nicht weniger wie anderwärts und am Niederrhein zu bemerken. Die Arcaden des Domes zu Mainz sind in der Gestaltung ihrer Figuren ganz eben solchen einer Wasserleitung bei Mainz nachgeahmt.« Dies hat seine Richtigkeit, und da die römische Wasserleitung, welche in einem oberen steinernen Leitungscanale auf circa 500 Pfeilern das Trinkwasser einer Quelle aus der Gegend bei Finthen am Dorfe Zahlbach vorüber nach dem Mainzer Castrum brachte, heute nur noch in dem aus unregelmässigem Gussmauerwerke bestehenden Pfeilerkerne erhalten ist, so empfiehlt es sich, einen ähnlichen

römischen Aquäduct diesseits der Alpen zu suchen, der gleich dem bei Mainz Aussenflächen von Quadersteinen besessen. Bei Saintes an der Charente findet man eine römische Wasserleitung, welche Merian, Topographia Galliens, 1661 abgebildet hat. Auch hier war ein Thaleinschnitt, wie solcher nächst Zahlbach bei Mainz, zu überschreiten, und lösten die Römer ihre Aufgabe derart, dass sie den gleichen Pfeilerquerschnitt von unten bis oben, unbekümmert um die Pfeilerhöhe, beibehielten. Wie dies bei dem Werke in Saintes, so war es wohl ganz ebenso bei dem in Mainz. Ein so mächtiges Bauwerk, wie dieser römische Aquäduct bei Mainz, stand sicher zur Karolingerzeit noch wohlerhalten aufrecht und hat erst in späteren Jahrhunderten für Neubauten als Steinbruch gedient. Ein solches Riesenwerk musste Eindruck machen und zeigen bereits die Arcaden der 827 vollendeten Einhardt-Basilika in Steinbach bei Michelstadt einen Anschluss an das Mainzer Vorbild aus der Römerzeit; Pfeiler von quadratischem Grundrisse, die Lichtweite $2^1/_4$ der Pfeilerstärke, Proportionen, welche schon beim Aquäducte erscheinen; auch das Kämpfergesims nur nach der Tiefe, da wie dort. Die St. Michaelis-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg hat wohl ganz ähnliche Bogenstellungen aus der Zeit von 883—891 gehabt. Betrachtet man das Langhaus des Mainzer Domes, so findet man das erste östliche Joch des Mittelschiffes wiederum genau in der Gestaltung der römischen Wasserleitung, gleiche Proportionen und das Fehlen des Kämpfergesimses in der Vorderfront der Pfeiler, und zwar bei dem auf der Nord- wie auf der Südseite. Dazu kommt noch, dass das Fenster genau in der Achse der Pfeileröffnung erscheint, was bei allen folgenden nicht mehr stattfindet, da sind immer zwei Fenster zu einem Paar zusammengerückt, und geschah dies aus dem constructiven Grunde, um die Ortbogen für die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes bequem und solid herstellen zu können. Endlich fehlt im ersten Joche das Arcadengesims im Innern und die Lisene mit zugehörigem Rundbogenfriese aussen. Als Resultat ergibt sich, dass wir im Ostjoche des Mainzer Domes das primitive Bausystem heute noch besitzen, welches dem flachgedeckten Basilikenbau entsprach; dagegen in allen folgenden Jochen das auf Ueberwölbung berechnete System der Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, mit den Blendarcaden nebst Arcadengesims innen, den Lisenen und Rundbogenfriesen aussen. — Die Pfeiler der römischen Wasserleitungen bei Mainz und bei Saintes hatten quadratischen Grundriss, und bei den drei mittelrheinischen Domen wählte man den gleichen Querschnitt, womit man aber sicherlich von Anfang an die Absicht, die Seitenschiffe einzuwölben, verbunden hat. Ohne diese ursprünglich beabsichtigte und ausgeführte Einwölbung der Seitenschiffe anzunehmen, wäre nämlich eine Pfeilerstärke von rund 2 m Länge und 2 m Breite, also eine Grundfläche von 4 □m ganz undenkhar. Wenn man um das Jahr 1030 die Scheidebogen und die darüber aufsteigenden Mittelschiffmauern mit nur 1 m in der Benedictinerabteikirche zu Limburg an der Haardt zur Ausführung brachte, so kann man gleichzeitig im nahen Speyer, Worms und Mainz unmöglich Pfeiler, Scheidebogen und Obermauern mit rund 2 m planen und ausführen, wenn in allen vier Kirchenbauten mit ungefähr gleich breiten Mittel- und Seiten-

schiffen hätten flache Holzdecken im ganzen Langhause gemacht werden sollen. Die Mittelschiffmauern in der Abteikirche zu Limburg haben eine Stärke im Verhältnisse zu ihrer Höhe gleich 1 : 20; dasselbe im Mainzer Dome gemessen ergibt gleich 1 : 13. Aus diesem grossen Unterschiede geht hervor, dass die von Erzbischof Bardo (1031—1051) im Jahre 1036 geweihte Mainzer Domkirche ohne Zweifel Gewölbe in den Seitenschiffen besass; dass sie aber nur eine getäfelte Holzdecke über dem Mittelschiffe hatte, ist urkundlich festgestellt.

[Der Meister des Doms zu Faenza.] Durch ein vom Domherrn Biasoli im Archiv zu Faenza aufgefundenes und von J. Graus (zuerst im »Kirchenschmuck« Jahrg. XIX, Nr. 7 und später in der »Zeitschrift für bild. Kunst« Jahrg. XXIV, S. 164 ff.) publicirtes Document sind wir jüngst über den Erbauer des Domes jener Stadt in authentischer Weise aufgeklärt worden. Als solcher wird in der vom 18. Mai 1481 datirten Urkunde »magister Julianus de Florentia« angegeben, ein Name, der von ihrem obengenannten Herausgeber als Guiliano da Majano erklärt wurde, obwohl er sich auch auf irgend einen andern florentinischen Architekten gleichen Namens jener Zeit hätte beziehen und vor allem auf Giuliano da Sangallo deuten lassen, von dem wir ja wissen, dass er in einer späteren Epoche seines Lebens auch in jenem Theile Italiens, nämlich bei der Einwölbung der Kuppel von S. Maria in Loreto beschäftigt war (1499—1500). Jeder Zweifel an der Richtigkeit der Graus'schen Deutung wird nun aber durch das Zeugniss eines gleichzeitigen Documentes behoben, das — obwohl dieses seit geraumer Zeil gedruckt vorliegt — bisher der Aufmerksamkeit der Forscher entgangen zu sein scheint, denn sonst wäre die Frage nach dem Urheber des Faentiner Doms schon lange entschieden. Es findet sich in dem ersten der drei von C. Milanesi im »Giornale storico degli Archivi toscani« t. III, p. 233, 234 veröffentlichten Briefe Anton Giacomo Veniero's, Cardinals von Cuencha, an Lorenzo de' Medici. In diesem vom 1. Februar 1478 aus Rom datirten Schreiben ersucht der Cardinal den letzteren um seine Intervention bei »Maestro Giuliano Majano«, auf dass er das ihm bei seiner Abreise von Recanati gegebene Versprechen, zu Beginn des Frühlings dorthin zurückzukehren und die Arbeiten an seinem Palast wieder aufzunehmen, erfülle. »Et per che dubitamo — so lautet die für uns entscheidende Stelle des Schreibens — che non sia inviluppato nella opera della chiesa de Faenza, et in altri lavori costi (d. h. in Florenz) vi pregamo . . . Et se lui dubita delle cose de Faenza, noi alla venuta sua qua gli faremo tal favore, che serrà ben satifatto (sic) ecet.« — Dass hier unter »chiesa de Faenza« der Dom gemeint ist, kann keinem Zweifel unterliegen, wenn wir die urkundlich feststehende Thatsache uns vor Augen halten, wonach am 26. Mai 1474 der Grundstein zu dem Bau gelegt, in den nächsten drei Jahren die Chorpartie sammt Querschiff und Kuppel, in den folgenden aber die erste Travee des Langschiffes sammt ihren vier Seitencapellen aufgeführt, die übrigen drei aber erst 1511—13 vollendet wurden (Montanari, Guida storica di Faenza 1882, p. 44 ff.) Es fällt also das Schreiben des Cardinals gerade in eine Periode reger Bau-

thätigkeit am Dom, und seine Besorgniss, Giuliano da Majano möchte dadurch von der Weiterführung seines Palastbaues abgehalten werden, erscheint ganz gerechtfertigt. Was der Cardinal indess unter den im Schlusssatz seines Briefes berührten Zweifeln oder Besorgnissen Giuliano's um die Angelegenheit des Faentiner Baues, sowie unter der als Heilmittel dagegen ihm von Seiten des Briefschreibers in Aussicht gestellten Gunstbezeugung gemeint habe, sind wir nicht im Stande sicher aufzuklären. Eine Handhabe zu einer ganz vermuthungsweisen Deutung scheint sich uns in dem Schlusssatze des von Biasoli entdeckten Documents zu bieten: »Et quod dictus mag. Mariottus (der einige Zeilen vorher schon als Bauführer Giuliano's genannt wird) si volet laborare circha dictam ecclesiam, debeat laborare sub Juliano et usque quod ipse Julianus duxerit laborandum etc.« Offenbar hatte Giuliano, der in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre eine Anzahl bedeutender Arbeiten zu gleicher Zeit zu fördern hatte (Bau des Domes von Faenza und des Palastes Veniero in Recanati seit 1474, Thüre der Sala dell' Udienza im Pal. vecchio zu Florenz seit 1475, Dreisitz im Dom zu Pisa, für den er 1477 bezahlt wird, Decke in der Sala del Consiglio des Pal. Vecchio seit 1479, vielleicht auch schon in demselben Jahre Berufung zu dem Dombau von Loreto) den Genannten zu seinem Stellvertreter in Faenza bestellt, und dieser scheint sich im Laufe der Jahre bei der häufigen Abwesenheit des Meisters einigermaassen emancipirt zu haben, vielleicht unter Mithilfe einiger der Mitglieder des Capitels, unter denen er sich Gönner erworben haben mochte. Sollte dies vielleicht die Ursache der Besorgnisse Giuliano's gewesen sein, und sollte die Gunst des Cardinals darin bestanden haben, dass er auf die Faentiner Bauherrn in der Richtung der Wahrung der Stellung Giuliano's als bauleitenden Architekten einwirken wollte, worauf diese — allerdings erst drei Jahre später — ihren obigen Beschluss in diesem Sinne fassen und dem Maestro Mariotto ganz entschieden zu verstehen geben, sich jenem unterzuordnen, wenn er weiter an dem Bau beschäftigt werden wolle. Dem Namen des letzteren begegnen wir übrigens nochmals in einer Urkunde aus der Zeit des Faentiner Dombaues, — jenem von C. Malagola aufgefundenen Vertrag zwischen dem Herrn von Faenza und dem Medailleur Sperandio, womit sich dieser am 7. Juni 1477 für die folgenden fünf Jahre in den Dienst Manfredi's verpflichtet (s. Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna III. Serie Vol. I. fasc. 5 und Kunstchronik Bd. XXII, S. 199). Unter den bei Abschluss des Pactes gegenwärtigen Zeugen findet sich auch: »Magister Mariottus quondam Johannis, murator capelle sancti Laurentii« angeführt. Nun ist die Capelle des hl. Lorenzo die den Südarm des Querschiffes abschliessende, gehört also in der That jenem Theil des Baues an, den wir oben als in den ersten drei Jahren nach dessen Beginn aufgeführt gekennzeichnet haben. Und hieraus kann wohl die nicht unbegründete Folgerung gezogen werden, dass Maestro Mariotto von Anfang beim Bau, und gerade zur Zeit jenes Vertragsabschlusses mit der Arbeit an genannter Capelle beschäftigt war. Was seine Persönlichkeit betrifft, so möchten wir in ihm den Vater jenes Domenico di Mariotto vermuthen, den Giuliano da Majano laut Vasari's Aussage in der Kunst der

Intarsia unterwies und der ihn bei seinen Arbeiten für den Dom zu Pisa unterstützte. Von Domenico steht es fest, dass er Florentiner war (Vasari II. 469, nota 2), und die Annahme, Giuliano werde sich für den Dom zu Faenza seinen Bauführer auch aus der Heimat mitgebracht haben, hat zum mindesten nichts Unwahrscheinliches. Auch der Todesdatum Domenico's (nach 1519) lässt sich mit der Annahme, sein Vater sei um 1475 in voller Thätigkeit gewesen, während der Sohn zur selben Zeit als junger Lehrling oder Geselle bei Giuliano in Pisa arbeitete, ganz gut vereinigen, und für das Verhältniss des Sohnes zu Giuliano in dem gleichzeitigen des Vaters zu demselben ganz ungezwungen ein Anknüpfungspunkt vermuthen. *C. v. F.*

[Ein Bild von Cranach d. Aelt.] In der katholischen Kirche in Königsberg wurde ein Bild aufgefunden, das Cranach d. Aelt. Zeichen und das Datum 1532 trägt. Prof. Dr. Dittrich hat darüber in der Zeitschrift für christliche Kunst (III, S. 326), Propst Johannes Szadowski in der Altpreuss. Monatsschrift, Bd. XXVIII, Heft 1 u. 2 (1891) in dankenswerther Ausführlichkeit berichtet. Darnach behandelt das Bild die Gegenüberstellung von Gesetz und Evangelium in der Art, wie auf den aus der Cranach'schen Werkstatt herrührenden Altar- und Andachtsbildern in der Stadtkirche zu Schneeberg, im Museum zu Weimar, im Germanischen Museum, in der Galerie zu Gotha, im Rudolfinum zu Prag, in der Stadtpfarrkirche zu Weimar anzutreffen ist. Inschriften erklären die einzelnen Darstellungen. Da die katholische Gemeinde in Königsberg in Pr. sich in Geldnoth befindet, die Kirche aber dringend der Ausbesserung und neuer Kirchenmöbel bedürftig ist, so gedenkt die Kirchenverwaltung nach Einholung der Genehmigung der vorgesetzten Behörden das Cranachbild zu verkaufen. Es ist zu wünschen, dass eine deutsche Galerie das Bild erwirbt.

Bibliographische Notizen.

Analytische und synthetische Phantasie. Von Dr. Hans Schmidkunz. Halle, Pfeffer 1889, SS. VII, 103. 8°.

Der Verfasser macht hier den Versuch, den Gegensatz von Analyse und Synthese auch in der Phantasiearbeit klarzustellen; Aussprüche der Künstler über ihr Schaffen, Aussprüche von Kunstgelehrten über Kunstwerke haben ihn wohl zunächst angeregt, dem Wesen solcher gegensätzlicher Phantasiethätigkeit nachzuforschen. Als analytische Phantasie bezeichnet der Verfasser jene Richtung der Phantasie, welche von dem Ganzen zu dem Theile, von der Idee zur Erscheinung fortschreitet, als synthetische Phantasie jene Richtung, welche durch Aneinanderreihen der einzelnen Formen oder Glieder zu dem natürlichen Aufbau des Kunstwerkes gelangt. Diese doppelte Richtung findet sich ebenso bei dem Schöpfer des Kunstwerkes, wie bei dem Geniessenden

vor. Dass eine der beiden Richtungen streng isolirt auftrete, behauptet der Verfasser nicht; er hätte wohl sagen können, dass die analytische Phantasie bei dem Künstler, die synthetische bei dem Geniessenden vorwalte. Es begründet dies ganz gut die Werthbestimmung des Verfassers, welcher der analytischen Phantasie eine höhere Rangstellung als der synthetischen zuzuweisen sucht. Mir scheint, dass der Verfasser aus den Arbeiten von C. Fiedler über den Werth der Kritik und besonders über den Ursprung der künstlerischen Thätigkeit noch manche fruchtbare Anregung für seine Arbeit hätte erhalten können.

Geschichte der Renaissance in Italien von Jakob Burckhardt. Dritte Auflage. Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet von Prof. Dr. Heinrich Holtzinger. Mit 288 Illustrationen. Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff) 1891.

Die neue (dritte) Auflage der Geschichte der Renaissance-Architektur in Italien, auf die an dieser Stelle schon gewiesen wurde (XIII. S. 416), liegt jetzt vollendet vor. Man darf nun unbeschränkt der Freude Ausdruck geben, dass es eine pietätvolle Hand war, welche Aenderungen und Ergänzungen an dem Werke vorgenommen hat. Die Ergänzungen beschränken sich auf Einfügen von den geschichtlichen Thatsachen, welche die Forschung in den letzten Jahren ans Licht förderte — so gewannen besonders die Paragraphen 41, 47, 57, 63, 66, 67, 70, 77, 96, 155. Neu hinzugetreten ist nur ein Paragraph (46a), Fenster und Thüren der Frührenaissance. Paragraph 57 wurde erheblich erweitert durch die Herübernahme der Ausführungen von August Thiersch über ein Proportionsgesetz der Renaissance-Architektur; mit diesen Ausführungen fällt auch aufhellendes Licht auf einige früher schwer zu deutende Stellen in Alberti's De re adificatoria. Ab und zu ist ein Satz fortgeblieben, man vermisst ihn ungern, wenn darin ein Urtheil des Verfassers über eine zeitgenössische Erscheinung sich birgt, so der Schlusssatz von Paragraph 62. Bei Anführung der Hauptfeste im 16. Jahrhundert (Paragraph 189) blieb unerwähnt das von der Stadt Rom 1515 dem Giuliano gegebene Fest, das bedeutendste jener Jahre, über das nun schon zwei sehr ausführliche Berichte veröffentlicht wurden (der des Altieri ed. Pasqualucci, Rom 1881, und der des Paulo Palliolo aus Fano, ed. Bologna, Romagnoli 1885; dazu Repertorium V. 259 ff.); die Scena des Festtheaters wird nach Vasari in Paragraph 193 erwähnt. Die Zahl der Abbildungen, welche in der ersten Auflage 160, ist nun in der dritten auf 288 angewachsen. Eine äusserliche Aenderung ist es, dass die Anmerkungen in den Text gezogen wurden — dort aber alle historische Erläuterung durch kleineren Druck von der eigentlichen Darstellung gesondert wurde.

Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Ein Bild aus dem Erzgebirge. Von Cornelius Gurlitt. Mit 16 Abbildungen. Halle 1890, Niemeyer (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Nr. 29).

In anziehender lebendiger Weise berichtet der Verfasser über die Cultur- und Kunstzustände in den Städten des Erzgebirges, Freiberg, Annaberg, Schnee-

berg. Für den Fachmann liegt der Schwerpunkt der Schrift in dem Nachweis, dass die Gothik gerade an diesen Stellen noch kurz vor ihrem Erlöschen entwicklungskräftige Keime getrieben habe. Der Grundriss der Kirche erleidet insofern eine Aenderung, als die Streben in die Kirche hineingezogen, die Mauern zwischen den Streben von deren innerem zum äusseren Ende hinausgerückt wurden. Die gewonnenen Zwischenräume wurden als Capellenanlagen verwerthet. Dazu trat ein entwickeltes System von Emporen, welche über den Capellen hinlaufen. Es war damit mehr Raum für die Gemeindemitglieder geschaffen und die Gemeinde trat in ihrem Verhältniss zum Clerus entschiedener hervor. Da auch die Seitenschiffe in ihrer Breite nur mehr um ein Geringes von der Breite des Mittelschiffes abweichen, so tritt der Charakter des Saalartigen, des Gemeindebaues, der Predigerkirche noch deutlicher hervor. Auch im Profanbau sieht der Verfasser Tendenzen sich ankündigen, welche jenen der Renaissance parallel gehen, nicht aber von ihnen abhängig sind: grössere Regelmässigkeit in der Gliederung des Grundrisses, im Aufriss kräftigere wagrechte Theilung der Mauerflächen. Den Beweis dafür liefert vor Allem das Schloss zu Meissen von Meister Arnold von Westfalen. Diese Vorgänge selbst sind nicht zu leugnen, aber ihre Bedeutung scheint mir der Verfasser zu überschätzen — eine nationale Renaissance der Baukunst dürften wir doch ohne Dazwischentreten transalpiner Einflüsse kaum erlebt haben. Dagegen waren ganz andere Ursachen und Kräfte wirksam.

Mittheilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Herausgegeben vom Heidelberger Schlossverein. Bd. II, Heft 4. Mit 20 Tafeln. Heidelberg, K. Groos 1890.

Den Hauptinhalt dieses Heftes bildet die Abhandlung von A. v. Oechelhäuser: Sebastian Götz, der Bildhauer des Friedrichbaues. Jeder Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik ist hochwillkommen; während die deutsche Kunstforschung schon auf den entlegensten Pfaden der Geschichte italienischer Plastik sich wohl orientirt zeigt, vernachlässigt sie — man möchte sagen grundsätzlich — auch die glänzendsten Perioden unserer einheimischen Bildnerei. Das gilt vom frühen und späten Mittelalter und gilt vom 15. und 16. Jahrhundert. Die Ahnenstatuen am Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses können, hält man die Zeit ihrer Entstehung im Auge, mit dem Besten in Vergleich gesetzt werden, was die damalige Plastik in Italien leistete — und der Verfasser der vorliegenden Abhandlung kann sagen: »Vergeblich wird man in den Kunstgeschichten und in den Künstlerlexicis den Namen dieses Künstlers suchen.« Was der Verfasser über den Künstler erforscht hat, ist folgendes: In den ersten Tagen des Jahres 1604 zog Sebastian Götz aus Chur, ein junger Meister, in Heidelberg ein; vorher war er als Geselle in der Münchener Residenz und in Würzburg beschäftigt. Schon am 27. Januar wurde der Contract mit ihm geschlossen. Darnach wollte er mit sechs bis acht Gesellen »in Jahresfrist mit den 16 Bildern fertig werden.« Andere Arbeiten für den Friedrichsbau schoben die Frist hinaus, so dass erst im Verlaufe des Jahres 1607 sämmtliche Statuen an Ort und Stelle waren. Darnach verlässt Götz Heidelberg, um 1614 durch Kurfürst Friedrich V. zurückgerufen

zu werden; damals befand sich der Künstler in Aschaffenburg, wohin er wohl schon Anfang 1608 übergesiedelt sein wird. Der Verfasser ist geneigt, vor Allem in den Bildhauerarbeiten der Schlosscapelle — Altarwand, Kanzel, Portal — die Hand des Götz zu erkennen. Der Auftrag, der ihn nach Heidelberg zog, betraf das Grabmahl Friedrich IV.; die lange Dauer der Ausführung und die grossen Kosten zwingen zur Vorstellung, dass das Grabmal besonders prächtig gewesen sein müsse; einige dürftige Fragmente im Schlossmuseum sind alles, was von ihm erhalten blieb. Die letzte urkundliche Nachricht über den Künstler datirt vom 21. April 1621; darüber hinaus fehlen alle Nachrichten. In der Abhandlung Oechelhäuser's ist noch hervorzuheben die eingehende Analyse der 16 Ahnenbilder, sowohl in geschichtlicher wie künstlerischer Beziehung. Von grossem Interesse ist der Nachweis, dass Götz zehn, wahrscheinlich elf seiner Statuen nach Vorlagen, die er in Jost Ammann's Bildnissen der Mitglieder des bayerischen Hauses fand, gearbeitet habe. Doch beschränkte sich diese Anlehnung nur auf Aeusserlichkeiten. Auf die Abhandlung Oechelhäuser's folgt eine von Rockinger mitgetheilte Urkunde vom 17. August 1303, in welcher die beiden Burgen Heidelbergs ihre älteste Erwähnung finden. Das Heft wird beschlossen durch die Fortsetzung der Abhandlung Zangemeister's Heidelberger Ansichten. Er kann diesmal auf eine schon dem Jahre 1526 angehörige Abbildung hinweisen, welche sich in Seb. Münster's Kalendarium Hebraicum (Basel, Froben, 1527) findet.

Gottfried Schadow: Aufsätze und Briefe nebst einem Verzeichniss seiner Werke. Zur hundertjährigen Feier seiner Geburt, 20. Mai 1764. Herausgegeben von Julius Friedländer. Zweite vermehrte Auflage (besorgt von Emil Hübner). Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff) 1890.

Sechsundzwanzig Jahre vergingen, bis eine zweite Auflage des liebenswürdigen inhaltreichen Buches nothwendig wurde. Und wir sind an Künstler-Selbstbiographien und Aufzeichnungen grosser Künstler über ihre Kunst doch nicht so reich. Die zweite Auflage kommt nicht unverändert. Zunächst erscheint die kurze Selbstbiographie, welche Schadow 1805 und 1806 niederschrieb, in der ursprünglichen Fassung, während sie in der ersten Auflage die Form behalten hatte, in der sie in Meusel's Archiv für Künstler und Kunstfreunde gedruckt worden war. Einzelne Aenderungen sind von biographischer Wichtigkeit. Die Briefe an seine Frau über seine Reise nach Schweden und Russland sind um drei vermehrt worden. Die wichtigste Bereicherung aber bildet die Mittheilung des Tagebuchs vom Jahre 1805 bis 1824, das von gleich starkem Interesse für die Biographie des Künstlers wie für die Charakteristik der Stimmung Berlins in der aufgeregten Zeit der Kriegsjahre ist. Hier findet sich auch eine wichtige Stelle für die Klarstellung des Verhältnisses von Goethe und Schadow zu dem Blücher-Denkmal in Rostock; die Grimmsche Auffassung der Sachlage (Fünfzehn Essays, 4. Folge: Goethe und der Bildhauer Gottfried Schadow) wird dadurch im Wesentlichen bestätigt. Man vergleiche jetzt dazu auch Dobbert's Artikel in der National-Zeitung vom 31. August 1890. Das Tagebuch einer Reise nach Weimar, 1802, und der

Bericht über Thorwaldsen's Ehrenfeier haben gleichfalls nach der Handschrift kleine Ergänzungen und Berichtigungen erfahren. Das sorgfältig gearbeitete Verzeichniss der Werke Schadow's der ersten Auflage hat insofern Aenderungen erhalten, als es mit einzelnen Angaben vermehrt und den geänderten Besitzverhältnissen Rechnung getragen wurde. Einen willkommenen Schmuck des Buches bilden fünf Abbildungen.

Cornelius Gurlitt: Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des 16. Jahrhunderts. Archivalische Forschungen. Dresden 1889. Gilbers-sche Verlagsbuchhandlung.

Zu einer Geschichte der deutschen Plattnerei wird hier ein grundlegender Beitrag geliefert. Ueber 24 Plattner wird hier in einer mehr oder minder ausführlichen Weise gehandelt. Die Quellen dafür sind wesentlich aus den Dresdener Archiven geschöpft. Dem Verfasser ist es dabei gelungen, für eine Reihe hervorragender Werke der Plattnerkunst den Meister sicher zu stellen, bei anderen mindestens gut begründete Vermuthungen aufzustellen. Peter von Speyer, Siegmund und Hans Rosenberger, Wolf von Speyer, Valentin Siebenburger, Kunz Lochner d. Jüngere, Antonius Peffenheuser, Franz Grossschedel, Desiderius Colman treten als die vielbeschäftigten Meister mit einer grossen Liste von Werken hervor. Was Desiderius Colmann betrifft, so wurde an dieser Stelle schon erwähnt (XIV, S. 309), dass es chronologisch nicht angeht, ihm die Prunkrüstung Christian's II. von 1599 im Dresdener Historischen Museum auf Grund stilistischer Merkzeichen zuzuweisen, da das Geburtsdatum dieses Colmann nicht über 1500 hinaufgerückt werden kann. Den Künstlernachrichten voraus geht eine sachkundige Schilderung der Turniere. Auf Seite 73 findet sich die Mittheilung, dass dem Verfasser von dem Director des Dresdener Waffenmuseums Dr. Erbstein der Einblick in die älteren Inventare verweigert wurde; aus welchen Gründen trat man ernster Forschung in solcher Weise entgegen?

Uzielli, Gust.: Leonardo da Vinci e tre gentildonne milanese del secolo XV. Turin, 1890. Loescher.

Uzielli, Leonardo da Vinci e le Alpi con sette carte antiche in facsimile. Turin, 1890. Clup alpino italiano.

Zwei neue Studien des wohlbekannten Leonardoforschers. Die erste Studie bringt den Nachweis, dass keines der unter dem Namen Leonardo gehenden Frauenbildnisse mit einiger Sicherheit als das Porträt der Beatrice d'Este, Cecilia Galerani, Lucrezia Crivelli bezeichnet werden könne. Was Beatrice d'Este betrifft, so macht es der Verfasser wahrscheinlich, dass sie überhaupt nie von Leonardo gemalt worden sei. Das Bild der Galerani, spätestens 1491 gemalt, wurde 1498 der Isabella, Markgräfin von Mantua, zur Ansicht zugesandt; es ist seitdem verschollen. Ebenso fehlt jede Nachricht über das Schicksal des Bildnisses der Lucrezia Crivelli; dass es mit der Belle Ferronière im Louvre nichts zu thun habe, setzt der Verfasser ausser jeden Zweifel. Die zweite Studie Uzielli's ist ebenso interessant für den Kunsthistoriker wie für den Geographen. Der Verfasser liefert den zwingenden Beweis für die über-

raschende Thatsache, dass Leonardo einen der höchsten Gipfel der Monte Rosa-Gruppe, wenn nicht den eigentlichen Monte Rosa bestiegen habe. Leonardo nannte den Berg Monboso. Der Verfasser zeigt nun dass einerseits die Phänomene, welche Leonardo dort beobachtete, nur auf einer Höhe von mehr als 3000 m beobachtet werden konnten, dann aber führt er den Nachweis, dass der Monte Rosa damals in der That den Namen Monboso trug. Auch die übrigen Alpenreisen Leonardo's, die er namentlich vom Comosee aus unternahm, bespricht der Verfasser; sie galten besonders dem Val Sassina, Val die Troggia, dem Veltliner Thal, dem Thal von Chiavenna und dem Bergeller Thal. Der Naturforscher ging hier immer mit dem Maler Hand in Hand; interessirten den Maler die überraschenden Farbenphänomene der Hochgebirgswelt, so suchte der Forscher nach der physicalischen Ursache derselben und der Ingenieur suchte ausserdem die Bodenbeschaffenheit zu praktischen Zwecken zu ergründen. Die Umrisse von Leonardo's Wesen wachsen immer mehr ins Riesenhafte.

Gabriel, Max. Von Nicolaus Mann. Mit 21 Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber 1890.

Man gewinnt den Eindruck, dass diese Schrift von einem sehr sachkundigen, auch mit den persönlichen Verhältnissen des Künstlers vertrauten Verfasser herrühre. Der künstlerischen Eigenart des Gabriel Max wird ebenso verständnissvoll wie liebevoll nachgespürt; in der Charakteristik der Bilder gibt sich ein gleich feines Verständniss für deren eigenthümlichen geistigen Gehalt sowie für ihre malerische Eigenart kund; allem Superlativen geht der Verfasser geflissentlich aus dem Wege. Und wozu bedurfte es solcher, da es sich um einen Künstler handelt, der wie wenige der Zeitgenossen für eine ganze Reihe von Stimmungen und Seelenregungen der Zeit neuen und künstlerisch vollendeten Ausdruck gewonnen hat. Im Anhang enthält die Schrift ein Verzeichniss der Werke des Künstlers in chronologischer Reihenfolge von 1854 bis Mitte 1890. 21 Abbildungen in guter Zinkographie frischen die Erinnerung an die Hauptwerke des Künstlers auf, geben auch einzelne Werke wieder, die sehr schwer zugänglich sind, so die erste Madonna des Künstlers von 1862 und die Zeichnung Faust und der Erdgeist (erste Reproduction).

Verzeichniss von Besprechungen.

Adamy, R. Architektonik. (Schneider, F.: Deutsche Litter.-Ztg., 23.)
Allemagne, H. d'. Histoire du Luminaire. (L. G.: Gaz. des B.-Arts, mai.)
Amabile, L. Due artisti ed uno scienziato — Gian Bologna, Jacomo Svanenburch, e Marco Aurelio Severino — nel S. Officio Napoletano. (Croce, B.: Archivio stor. p. le prov. Napoletane, 1.)
Ambrosoli, S. Numismatica. (Melani, A.: Arte e storia, 6. — Carotti, G.: Arch. storico Lombardo, Ser. 2.)
Andrae, P. Via Appia. (T. S.: Literar. Centralblatt, 19.)
Anomia, aus der. (Koepp, F.: Deutsche Litter.-Ztg., 12. — Baumgarten, F.: Berliner philol. Wochenschrift, 13.)
Argnani, F. Le ceramiche e maioliche falentine. (Falke, O.: Kunstgewerbebatt, März.)
Aufleger, O. Die Klosterkirche in Ottobeuren. (Fs.: Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., VI, 3.)
Babelon, E. Catalogue des monnaies grecques de la bibliothèque nationale. (Reinach: Rev. crit., XXV, 17.)
Bädeker, K. Aegypten. (Erman, A.: Berl. philol. Wochenschr., 26.)
Barbier de Montault. Traité d'Iconographie chrétienne. (Müntz, E.: Chron. des arts, 15.)
Baumgarten, F. Italienische Frühlingstage. (B., Chr.: Berl. philol. Wochenschrift, 21.)
Beltrami, L. Il codice di Leonardo da Vinci. (Carotti, G.: Archivio storico Lombardo, Ser. 2.)
Biadego, G. Di Giambettino Cignaroli. (O. M.: Archivio stor. dell' arte, IV, 2.)
Bickel, L. Die Eisenhütten des Klosters Haina und der Formschneider Philipp Soldan von Frankenberg. (J., H.: Lit. Centralblatt, 23.)
Bie, O. Kampfgruppe. (Reinach, S.: Revue critique, 19.)
Bindi, V. Monumenti storici ed artistici degli Abruzzi. (Capasso, B.: Archivio storico p. le province Napoletane, 1. — Rgl.: Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., VI, 5.)
Bloch, J. Campanien. (Schipa, M.: Arch. storico p. le province Napoletane, 1.)
Boggio, C. Torri, case e castelli nel Canavese. (N. B.: Archivio storico dell' arte, IV, 2.)
Braun's, E. Briefwechsel mit den Brüdern Grimm und J. v. Lassberg. Hrsg. von A. Ehwald. (Lit. Centralblatt, 21.)
Briefwechsel zwischen Rauch u. Rietschel. Hrsg. von K. Eggers. 2. Bd. (Portig: Bl. f. lit. Unterhaltung, 7.)
Bruckmann, F. Griechische u. römische Porträts. (Bernoulli: Beil. z. Allgem. Ztg., Nr. 88.)
Brunet, G. Etudes sur la reliure des livres. (T. de L.: Rev. critique, 20.)
Brunn-Bruckmann Denkmäler. Lief. 20 bis 34. (Literar. Centralbl., 16.)
Cartault, A. Terres cuites grecques. (A. de L.: Chron. des arts, 14. — Reinach, S.: Revue critique, 22.)
Conway, W. M. Literary remains of Albrecht Dürer. (J., H.: Lit. Centralblatt, 22.)
Dehio, G. u. G. *Bezold.* Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. (Lasteyrie, R.: Revue critique, 22.)
Drach, C. A. Der hessische Willkomm. (β.: Liter. Centralbl., 23.)
Eggers. Rauch. (Portig: Unsere Zeit, 4.)
Engelmann, R. Bilderatlas zum Homer. (Furtwängler, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 24.)
Escher, J. J. Triton u. seine Bekämpfung durch Herakles. (Reinach, S.: Revue critique, 18.)
Flat, P. L'Art en Espagne. (P. L.: Chron. des arts, 22.)
Frimmel, T. Kleine Galeriestudien. (F.) J.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 4.,

Frizzoni, G. Arte italiana del Rinascimento. (Melani, A.: Rivista storia italiana, VIII, 1.)
Gregorovius. Geschichte der Stadt Athen. (Tozer, H. F.: The Academy, 1891, 992.)
Gruyer, F. A. Voyage autour du Salon carré au Musée du Louvre. (Ruland, C.: Kunstchronik, 29.)
Gubernatis, A. Dizionario degli artisti italiani viventi. (J., H.: Liter. Centralblatt, 17.)
Gurlitt, C. Geschichte des Barockstiles, des Rococo u. des Classicismus. (Orth: Deutsche Litter.-Ztg., 15.)
Haendcke, B. Arnold Böcklin. (T. S.: Lit. Centralbl., 11.)
Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. (C. v. L.: Kunstchronik, 29. — B.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 4.)
Hannover, E. Antoine Watteau. (J., H.: Lit. Centralblatt, 17.)
Hauser, F. Die neuattischen Reliefs. (Kern, O.: Deutsche Litter.-Ztg., 17.)
Hein, A. R. Die bildenden Künste bei den Dayaks. (J. v. F.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 5.)
Heiss, A. Les médailleurs de la Renaissance. (Rivista storica italiana, VIII, 1, p. 180.)
Heitz, P. Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten. (J., H.: Literar. Centralblatt, 16.)
Helbig, J. La sculpture et les arts plastiques. (Müntz, E.: Chron. des arts, 10. — A. P.: Le moyen-âge, mai.)
Henry, C. Application de nouveaux instruments de précision à l'archéologie. (T. S.: Lit. Centralbl., 16.)
Heusler, A. Goethe und die italienische Kunst. (Dehio, G.: Deutsche Litter.-Ztg., 13.)
Heyden, A. Die Tracht der Culturvölker. (Böhlau, J.: Berl. philol. Wochenschr., 16.)
Holtzinger: A. Die altchristliche Architektur. (J., H.: Liter. Centralblatt, 12.)
Hülsen, C. und P. *Lindner*. Die Alliasschlacht. (Reinach, S.: Rev. critique, 20. — Arch. della R. Società Romana di Storia Patria, XIII, 3—4.)
Humann, H. und O. *Puchstein*. Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. (M . . . r, Ed.: Liter. Centralbl., 12.)
Janitschek, H. Geschichte der deutschen Malerei. (Müntz, E.: Chron. des arts, 17.)
Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen. (Baumgarten, F.: Berl. philol. Wochenschrift, 11.)
Justi, K. Velazquez. (Rosenberg, A.: Die Grenzboten, 8.)
Kempermann und *Slevogt*. Kloster Maulbronn. (β: Liter. Centralbl., 14.)
Kobell, L. Kunstvolle Miniaturen. (Prou, M.: Le moyen-âge, mai.)
Koch, J. u. F. *Seitz*. Das Heidelberger Schloss. (Liter. Centralbl., 21.)
Koopmann, W. Raffael-Studien. (J., H.: Lit. Centralblatt, 23.)
Lanskoroński, K. Städte Pamphyliens. (Studniczka: Beil. z. Allg. Ztg., 34. — Hirschfeld, G.: Deutsche Rundschau, Juni.)
Lermolieff, J. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. (J., H.: Literar. Centralblatt, 17. — Riv. storica italiana, VIII, 1, p. 177.)
Lohde-Bötticher, C. Aus dem Leben Karl Böttichers. (B., Chr.: Berl. philolog. Wochenschrift, 11.)
Lutsch, H. Die Kunstdenkmäler d. Landkreise d. Reg.-Bezirks Breslau. (Kraus, F. X.: Deutsche Litteratur-Ztg., 11.)
— Die Kunstdenkmäler des Reg.-Bezirks Liegnitz. (E. W.: Lit. Centralbl., 21.)
Meyer, J. und W. *Bode*. Die Gemäldegalerie der k. Museen zu Berlin. 6. Lfg. (Portig: Bl. f. lit. Unterhaltung, 9.)
Milanesi, G. Les correspondants de Michel-Ange. (Melani, A.: Rivista storica italiana, VIII, 1.)
Mohr. Die Kirchen von Cöln. (ab.: Lit. Centralblatt, 12.)
Müntz, E. Histoire de l'Art pendant la Renaissance. (Monkhouse, C.: The Portfolio, Juni. — Pastor: Hist. Jahrb. XII, 2.)
— Tapisseries, broderies et dentelles. (Rgl.: Mittheil. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 3.)
Neumann, W. A. Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg. (F., J.: Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 4.)
Nübling, E. Ulms Baumwollweberei im Mittelalter. (Rgl.: Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 3.)
Nyári, A. Der Porträtmaler Johann Kupetzky. (J., H.: Liter. Centralbl., 19.)
Overbeck, J. Griechische Kunstmythologie. Besond. Th. Bd. 3, Buch 5: Apollon. (Furtwängler, A.: Berl. philol. Wochenschrift, 23.)
Pauli, G. Die Renaissancebauten Bremens. (β: Lit. Centralblatt, 17.)
Peintures de vases antiques recueillies par Millin et Millingen publiées et commentées par Reinach. (Hirschfeld: Götting. gel. Anzeigen, 1891, Nr. 6. — M—s. Ad.: Liter. Centralbl., 24.)
Posnansky. Nemesis und Adrasteia. (Roscher, W. H.: Berl. philol. Wochen-

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Juli bis 1. Oct. 1890.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Anders, A. Kunstgeschichte und Aesthetik. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipz. Ztg., 95.)

Augsburg, A. Anleitung zur Blumenmalerei in Oel-, Aquarell- u. Deckfarben. 8°, 29 S. Dresden. M. 1. —.

Baudelaire, C. Oeuvres complètes. Curiosités esthétiques. 12°, 416 p. Paris, Lemerre. fr. 6.—.

Beitrag, ein, zur Stilfrage. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIX, 6.)

Bellay, C. P. Proportions du corps humain. Abrégé de l'ouvrage de Jean Cousin, avec adjonction des canons de proportions employés à différentes époques. 8°. Delagrave. fr. 2. —.

Berg, L. Die hedonistischen Principien der Kunst. (Gesellschaft, 6.)

Bes, K. Hoofdbeginselen der perspectief, voor al ten dienste van hen, die voor de hoofdakte studeeren. 4 en 144 p. met 81 fig. 8°. Groningen, P. Noordhoff. fl. 1. 90.

Bichet, P. L'Art et le Bien-être chez soi. Guide artistique et pratique. Illustrat. d'Henriot. 18°, VIII, 330 p. Paris, Marpon et Flammarion. fr. 3. 50.

Blank, L. Einige Bemerkungen betreffs der Technik der alten Oelmalerei. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 97. 98.)

Böttcher, F. Kunstgewerbliche Betrachtungen. (Fachblatt f. Innendecoration, 12.)

Bötticher, C. Was nun? Eine Plauderei über den Zukunftsstil. (Fachbl. f. Innendecor., 14.)

Bücher, C. Hausfleiss u. Hausindustrie. (Handels-Museum, 31.)

Cassagne, A. Le Dessin enseigné par les maîtres. (Antiquité, moyen-âge, Renaissance et temps modernes.) Anatomie; Paysage; Animaux: Fleurs. 8°. VIII, 636 p. avec 487 fig. Paris, Fourant.

Cefaly, A. Pensieri artistici. 4°, 37 p. Catanzaro, stab. tip. Cesare Maccarone.

Création à l'École des Beaux-Arts d'un enseignement artistique pour les femmes. (L'art pour tous, mai.)

Duhousset, E. Le canon hippique. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Erdmann. Der Eindruck von Kunst und Wirklichkeit. (Die Grenzboten, 39.)

Fleischmann. Der Staat und die Kunstschulen. (Die Gegenwart, 36.)

Förderung kunstgewerblicher Zwecke u. Fachschulen. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 28.)

Fried, A. Der Naturalismus, seine Entstehung und Berechtigung. gr. 8°, 45 S. Wien, Deuticke. M. 1. —.

Fülle, E. Anleitung zum Modelliren in Thon, Wachs, Plastilina etc. 8°, 30 S. mit Fig. Dresden. M. 1. —.

Geschmacklosigkeiten im Kunstgenuss. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 30.)

Götz, W. Das Weiss in der Decoration. Eine ästhetische u. culturhistorische Frage. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 35.)

Goldmann, K. Die Sünde des Naturalismus. Aesthetische Untersuchungen. gr. 8°, IV, 212 S. Berlin, Eckstein Nachf. M. 2. —.

Gurlitt. Katholische Kunstwissenschaft. (Die Gegenwart, 24.)

— Nochmals „Rembrandt als Erzieher." (Die Gegenwart, 40.)

Harmonie der Farben, über. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 23.)

Hein, A. R. Ornamentale Urmotive. (Zeitschr. des Vereins österr. Zeichenlehrer, 6.)

Helferich, H. Ueber Denkmälerkunst. (Der Kunstwart, III, 22.)

Hirth, F. Chinesische Studien. 1. Bd. Lex.-8°, VI, 322 S. mit 21 Abbild. München, Hirth, M. 15. —.

Hofmann, R. Gegen die Einführung eines systematischen Unterrichts im Stilisiren von Pflanzen in der Schule. (Zeitschr. f. gewerblichen Unterricht, 4.)

Houdek, V. Eine volksthümliche Handschriften-Malerschule Mährens. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 2.)

Jost, W. Einige Worte über das Contouriren von Flachornamenten. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 4.)

Kaufmann, A. Können Gesichte und Offenbarungen für Kunstgeschichte nutzbar gemacht werden? (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 5.)

Kreuz und Kelch. (Christl. Kunstblatt, 6.)

Kuhlmann, F. Ein Blick auf den Zeichenunterricht. (Zeitschr. d. Ver. d. Zeichenlehrer, Juli.)

Kunstschule, die kgl., in Stuttgart. (Deutsche Bau-Ztg., 67. 68.)

Kunstunterricht, über den, und die Maltechnik in Deutschland und im Auslande. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 99. 100.)

La Borderie, A. de. La Ceinture de la sainte Vierge conservée à Quintin. Documents inédits, publ. avec un commentaire hist. et une nouvelle généalogie des seigneurs de Quintin. 8⁰, 118 p. Saint-Brieuc, Prud'homme.

L'analisi estetica. (Riv. di filosofia scientifica, Maggio.)

Lefranc, E. Le Naturalisme contemporain d'après une conférence de M. Brunelière. (L'Art, 623.)

Luthmer, F. Die Erziehung des Publicums. (Fachbl. f. Innendecor., 13.)

Maschke. Die Antike in der Gegenwart. (Unsere Zeit, Heft 8. 9.)

Mautner-Markhof, O. Dissertation über das Wesen und die Arten der ästhetischen Unterhaltung. 8⁰, 99 S. Wien, Eisenstein & Co. M. 1. 60.

Mayr, G. Das Kunstgewerbe und das tägliche Leben. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins München, 7. 8.)

Medem, F. Anleitung zur Gobelinmalerei, sowie zur Terracottamalerei, Malen auf Seide, Leder u. s. w. 8⁰, 34 S. Dresden. (Leipzig, Levien.) M. 1. —.

Müller, J. W. Die Vorbildung des Kunsthandwerkers in der Schule. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 8.)

Pupikofer, O. Geschichte des Freihandzeichen-Unterrichtes in der Schweiz. I. Theil, bis Ende des 18. Jahrhunderts. 8⁰, IV, 48 S. St. Gallen. fr. 1. 60.

Ramberg, G. Ein System der Künste. (Allgem. Ztg., Beil. 191.)

Riffert, J. Die Rückkehr zur Kunst. (Wissenschaftl. Beil. d. Leipziger Ztg., 81.)

Rosenberg. Fürst Bismarck und die bildende Kunst. (Die Grenzboten, 27.)

Rothpletz, E. Die Organisation d. Kunstpflege. Betrachtungen nach Schluss der Nat. Kunstausstellung der Schweiz. 8⁰, 47 S. Zürich, F. Schulthess. fr. —. 80.

Schmid, M. Die Zukunft des Zeichenunterrichts. (Zeitschr. d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, 20.)

Seemann, T. Architektonische und ornamentale Formenlehre. Ein Handbuch für die Schule u. das Haus. (In ca. 6 Heften.) 1. Heft. Lex.-8⁰. (S. 1—32 mit Holzst.) Leipzig, Scholtze. M. 1. 50.

Schmidt, P. O. Kunst im Verhältniss zu Natur und Leben. (National-Ztg., 385 f.)

Sparsamkeit im Haushalt auf Kosten des Geschmacks. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 27.)

Springer, J. Technologische Erläuterungen zu dem Unterrichte im Holzschnitzen. gr. 8⁰, 38 S. mit 25 Fig. Wien, Gräser. M. —. 75.

Stefanowicz, A. Ein Beitrag zur Didaktik des Kunstunterrichtes. (Zeitschr. des Ver. österr. Zeichenlehrer, 6.)

Stilhass, zum modernen, und zur Kennzeichnung seiner neuesten Argumente. (Der Kirchenschmuck, 6.)

Studium der Naturformen. (Centralbl der Bauverwaltung, 24a. 25.)

Vachon, M. L'Enseignement artist. et industr. en Angleterre et en Écosse. (Rev. des arts décor., 9. 10.)

— — Rapport sur les musées et les écoles d'art industriel en Angleterre. (Mission de 1889, juin—juillet.) 4⁰, 256 p. Paris, impr. nationale.

Véron, E. L'Esthétique. Origine des arts; le Goût et le Génie; Définition de l'art et de l'esthétique; le Style; l'Architecture; la Sculpture; la Peinture; la Danse; la Musique; la Poésie; l Esthétique de Platon. 3e éd. 18⁰, XXVIII, 496 p. Paris, Reinwald. fr. 4. 50.

Volbehr, T. Zur Geschichte der Geschmackswandlungen in Deutschland. (Allg. Ztg., 189.)

Wanderversammlung, vierte, d. Verbandes deutscher Gewerbeschulmänner in Breslau zu Pfingsten 1890. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterricht, 4.)

Wohnungs-Ausstattung und Kleidertracht im Mittelalter. (Fachbl. f. Innendecoration, 12.)

Zeichnen, das, im Dienste des Handwerks. (Oberösterr. Gewerbebund, 16.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Algérie, l', artistique, revue bimensuelle illustrée. 1re année. 1er fasc. 4⁰, 12 p. Alger, impr. Remordes et Cie. Abonnem.: 1 an fr. 46. —.

An antefixa of the temple of Juno, dicovered at Cività Lavinia near Rome. (The Builder, 1890. 2473.).

Anomia, aus der. Archäologische Beiträge Carl Robert zur Erinnerung an Berlin dargebracht. 8⁰, 214 S. Berlin, Weidmann'sche Buchhdlg.

Barbier de Montault, X. Oeuvres complètes. T. 1: Rome. 2: Inventaires ecclésiastiques. 8⁰, 584 p. Poitiers, impr. Blais, Roy et Cie.

— — Traité d'iconographie chrétienne. T. 1er. 414 p. Petit in-4⁰. Paris, Vivès.

Baye, J. Archéologie scandinave. La Nécropole d'Habblingbö (Gotland). Gr. in-8⁰. Bruxelles. Nilsson. fr. 1. —.

Bindseil, T. Von Agrigent nach Syrakus. Reiseerinnerungen. 4⁰, 27 S. Seehausen i. A., Röver in Comm. M. 1. —.

Bötticher, E. Hissarlik eine Feuernekropole. (Zeitschr. f. bild. Kunst, August.)

Brugsch, H. Die Aegyptologie. Abriss der Entzifferung und Forschungen auf dem Gebiete der ägyptischen Schrift, Sprache und Alterthumskunde. II. Abth. 8⁰, S. V—VIII u. 241 bis 535. Leipzig, Friedrich. M. 14. —.

Bucher, B. Katechismus der Kunstgeschichte. 3., verb. Aufl. 8⁰, X, 323 S. mit 276 Abbild. Leipzig, J. J. Weber. M. 4. —.

Bulletin mensuel de l'art et de la curiosité du sud-ouest de la France; par une réunion d'amateurs. 1re année. N⁰ 1. (mai 1890.) 8⁰, 16 p. Bergerac, impr. Vve E. Maury. Bordeaux. Abonnement annuel: fr. 6. —.

Carnuntum. Amphitheater in Carnuntum. Unter Leitung von Alois Hauser gez. v. Thrul. Heliogravure von J. Blechinger. Der Verein „Carnuntum" seinen Mitgliedern. 1890. Einzelblatt.

Caviezel, H Die neuesten archäologischen Funde in Graubünden. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXIII, 3.)

Clemen, P. Die Portraitdarstellungen Karls des Grossen. [Aus: „Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins".] gr. 8⁰, VIII, 233 S. mit 17 Abbild. Aachen, Cremer. M. 6. —.

Collignon, M. Marsyas. Tête en marbre de la collection Barracco à Rome. (Mélanges d'arch. et d'histoire, X, 1—2.)

Conze. Jahresbericht über die Thätigkeit des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akademie d. Wiss. zu Berlin, 1890, Heft 28 u. 30.)

Courajod, L. École du Louvre. Leçon de réouverture du cours de l'histoire de la sculpture du moyen-âge et de la Renaissance. 8⁰, 8 p. Paris, Cerf.

Csergheö, G. u. J. v. **Csoma.** Alte Grabdenkmäler aus Ungarn. Beitrag zur Kunst- und Culturgeschichte. gr. 8⁰, 123 S. mit 25 Illustr. Budapest, Kilián. M. 5. —.

Denkmäler der Kunst zur Uebersicht ihres Entwickelungsganges von d. ersten künstlerischen Versuchen bis zu den Standpunkten d. Gegenwart. Bearb. von Proff. DD. W. Lübke und C. v. Lützow. 6. Aufl. 203 Taf. u. erklär. Textbd. Classiker-Ausg. In 36 Liefgn. 1. Lief. qu.-f⁰. 8 Taf. in Stein- u. 1 Taf. in Farbendr. Stuttgart, Neff. M. 1. —. Stahlstich-Ausgabe M. 2. —.

Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts contenant les mots qui appartiennet à l'enseignement, à la pratique à l'histoire des beaux-arts etc. T. V, 2e livr. S. 97—176 (Dec—Don). fr. 4. —.

Diehl, C. Excursions archéologiques en Grèce. Mycènes, Délos, Athènes, Olympie, Eleusis, Epidaure, Dodone, Tirynthe, Tanagra. Contenant 8 plans. 8⁰, X u. 388 p. Paris, Armand Colin et Cie. fr. 4. —.

Drexler, W. Mythologische Beiträge. Heft 1. Der Cultus der ägyptischen Gottheiten in den Donauländern. 8⁰, 152 S. Leipzig, Teubner.

Dürrbach, F. De Oropo et Amphiarai sacro. Thesis. 8⁰, 154 S. Mit 2 Taf. Paris, Thorin.

Duhn, F. Märztage in Troia. (Deut. Wochenblatt, 26. 27.)

— Un sepolcro del Giardino Margherita. (Atti e Memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, Terza serie, vol. 8, 1890, fasc. 1—2.)

Duhn, F. u. L. **Jacobi**. Der „griechische" Tempel in Pompeji. Zur Erinnerung an die Studienreise badischer Gymnasiallehrer nach Italien im Frühjahr 1889. Herausg. mit Unterstützung des grossh. badischen Ministeriums für Justiz, Cultus u. Unterricht. 4⁰, 36 S. mit 9 lith. Taf. u. 3 Photozinkograph. Heidelberg, Winter.

Ely. The Topography of Greek Art. (The Antiquary, Juni.)

Engelmann, R. Schliemann's Troja und Hauptmann a. D. Bötticher. (Vossische Ztg., 369.)

— Tyro. (Jahrb. des k. d. archäol. Inst., V, 3.)

Escher, J. Triton und seine Bekämpfung durch Herakles. 8⁰, VI u. 139 S. Leipzig, Fock. M. 2. 50.

Ewarnitzki, D. Steinfrauen. (Historischer Bote. Historisch-literarische Zeitschrift. St. Petersburg 1890. 8⁰. Bd. XLI. — Russisch.)

Farnell, L. R. Various works in the Pergamene style. (The Journal of Hell. Studies, vol. 11, N⁰ 1.)

Ficker, J. Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans untersucht und beschrieben. Gedruckt mit Unterstützung des k. d. archäolog. Instituts. 8⁰, 212 S. Mit 2 Taf. u. 3 Abbild. im Text. Leipzig, Seemann.

Florschütz, B. Die Gigantensäule von Schierstein. Mit 2 Tafeln. gr. 8⁰, 22 S. (Aus den Annalen des Nassauischen Vereins für Alterthumskunde.) Wiesbaden, Bechtold & Comp.

Foucart, P. Inscription Athénienne. (Bull. de corresp. hellénique, XIV, 5—6.)

— Sur les sculptures et la date de quelques édifices d'Épidaure. (Bull. de corr. hellénique, XIV, 5—6.)

Fougères, G. Bas-relief de Tégée représentant une lionne. (Bull. de corr. hellén., XIV, 5—6.)

— Fouilles de Mantinée. 1. Télesphore. 2. Tête de femme. (Bull. de corr. hellén., XIV, 5—6.)

Gardner, E. A. The processes of Greek sculpture, as shown by some unfinished statues in Athens. (The Journal of Hellenic Studies, Vol. 11, N⁰ 1.)

Geffroy, A. L'Album de Pierre Jacques, de Reims. Dessins inédits d'après les marbres antiques conservés à Rome au XVIe siècle. (Mélanges d'archéol. et d'histoire, X, 1—2.)

Gilli, F. Zum Salernitaner Schiffsrelief. (Jahrb. des k. deutschen archäol. Instit., V, 3.)

Golenischtschew, W. Archäologische Resultate einer Reise in Aegypten während des Winters 1888/89. (Mem. der orient. Abtheil. d. k. russ. archäol. Gesellschaft, Bd. 5, Heft 1.)

Güldenpenning. Der erste archäologische Feriencursus preussischer Gymnasiallehrer in Berlin. (Blätter f. höheres Schulwesen, 7.)

Hafner. Gelehrte, Künstler, Baumeister u. sonst namhafte Männer der einstigen Reichsstadt Ravensburg. (Württemberg. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, XII, 2. 3.)

Hagemans, G. Notes sur trois bustes funéraires avec inscriptions provenant de Palmyre. (Annales de la Soc. d'archéol. de Bruxelles, T. IV, 1890, Livr. 2.)

Hampel, J. Alterthümer der Bronzezeit in Ungarn. 2. (Titel-)Aufl. 127 Taf. mit 1300 Abbild. gr. 8⁰, 16 S. Budapest (1887), Kilián. M. 4. —.

Heberdey, R. Der Einfall der Kostoboker in Griechenland u. die Abfassungszeit der Periegese des Pausanias. (Archäol.-epigr. Mitth. aus Oesterreich-Ungarn. XIII, 2.)

— Relief aus Thessalien. (Mitth. des k. deutsch. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 1.)

Hein. Ornamentale Parallelen. (Mittheil. der anthropolog. Gesellsch. in Wien, N. F., X, 1. 2.)

Héron de Villefosse, A. Note sur une figure de Dionysos en bronze appartenant au Musée du Louvre. (Bull. des musées, I, 5.)

Hörnes. Schliemann's Troja u. seine Angreifer. (Nord und Süd, Juni.)

Hoffmann. Der archäologische Feriencursus in Bonn und Trier zu Pfingsten 1890. II. (Blätter für höheres Schulwesen, 9.)

Hoffmann, O. A. Hermes und Kerykeion. Studie zur Urbedeutung des Hermes. 8⁰, 52 S. Mit 1 Taf. Marburg, Elwert, 1860.

Holleaux, M. Statuette en bronze trouvée au temple d'Apollon Ptoos. (Bullet. de corresp. hellénique, XIV, 5—6.)

Homolle, T. Comptes et inventaires des temples Déliens en l'année 279. (Bullet. de corresp. hellén., XIV, 5—6.)

Jamot, P. Stèle votive trouvée dans l'hiéron des muses. (Bullet. de corresp. hellénique, XIV, 5—6.)

Judeich, W. Jasos. (Mitth. des k. d. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 2.)

Kekulé, R. Ueber die Darstellung der Erschaffung der Eva. (Jahrb. des k. d. archäolog. Instit., V, 3.)

Knoll, E. Studien z. ältesten Kunst in Griechenland. Programm der Studienanstalt zu Bamberg. 8⁰, 85 S.

Kuzsinszky, B. Aquincum és romjai. 4 alapraizzal és 3 szövegképpel. 8⁰, 30 S. Budapest, Kilián Frigyes.

Lafaye, G. L'Amour incendiaire. (Mélanges d'archéol. et d'histoire, X, 1—2.)

Langl, J. Griechische Götter- und Heroengestalten nach antiken Bildwerken gezeichnet. Lehrmittel-Ausgabe. 50 Tafeln in Lichtdruck. Wien, Hölder. M. 18. —.

Lasteyrie, R. de. Album archéologique des Musées de province publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique et sous la direction de R. de L. 1re Livraison.

Lasteyrie, R. de et E. **Lefèvre Pontalis.** Bibliographie des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France. T. 2, 1re livr. 4⁰. Impr. nationale.

Lechat, H. Observations sur les statues archaïques de type féminin du Musée de l'Acropole. (Bullet. de corresp. hellén., XIV, 5—6.)

Leithäuser, G. Der Gigantenfries von Pergamon und die Laokoongruppe. (Philologorum Nestori Hermanno Sauppe Gottingensi die 9. Dec. 1889, natalem octogesimum celebranti congratulantur Johannei Hamburgensis rector et collegae. Hamburgi 1889. S. 15—37.)

Lepsius, G. R, Griechische Marmorstudien. Aus dem Anhang zu den Abhandlungen der königl. preuss. Akademie d. Wissenschaften zu Berlin vom Jahre 1890. 4⁰. 135 S. Berlin 1890. In Comm. bei G. Reimer.

Löher. Dolmenbauten u. Hünengräber. (Westermann's Monatshefte, Juli.)

Meier, P. J. Gladiatorenrelief des Museums zu Triest. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XV, 2.)

— Zur Eubuleusbüste des Praxiteles. (Jahrb. d. k. d. archäolog. Instit., V, 3.)

Michaelis. The Thasian Relief Dedicated to the Nymphs and to Apollon. (The Americ. Journ. of Archæology, 1889, Dec.)

Milani, G. A. Dionysos di Prassitele. (Museo Italiano di ant. class., vol. 3, punt. 2. 3.)

Monumenti antichi pubblicati per cura della reale accademia dei Lincei. Vol. 1, punt. 1. 4⁰, col. 1—166, con 12 tav. Milano, Ulrico Hoepli, ed. L. 18. —.

Μυλωνᾶς, Κ. Δ. 'Αναθηματικὸν ἀνάγλυφον ἐξ 'Αττικῆς. (*'Εφημερὶς ἀρχαιολογική* 1890, 1. 2.)

Munck, E. Les nouvelles fouilles de M. le Dr. Schliemann à Hissarlik (Troie). (Ann. de la Soc. d'arch. de Bruxelles, T. IV, Livr. 2.)

Murr, J, Die Pflanzenwelt in der griechischen Mythologie. 8⁰, VIII u. 324 S. Innsbruck, Wagner.

Nadaillac, de. La station préhistorique de Lengyel (Hongrie). (Comptes rend. de l'Acad. des Inscript. et Belles-Lettres, janv.—février.)

Obst. Karl Humann's und Otto Puchstein's Reisen in Kleinasien und Nordsyrien. (Das Ausland, 33. 34.)

Perrot, G. The art of Judæa. (The Academy, 945.)

Petersen, E. Il Diadumeno di Policleto. (Bull. della comm. archeol. comunale di Roma, 7.)

Pottier, E. Grèce et Japon. (Gaz. des Beaux-Arts, août.)

Puchstein, O. Pseudohethitische Kunst. Ein Vortrag [Antrittsvorlesung], Berlin, 5. Juni 1890. [Als Manuscript gedruckt.] 8⁰, 22 S. In Comm. bei Dietrich Reimer.

Reinach, S. L'arc de Titus et les dépouilles du temple de Jérusalem. Conférence faite à la Société des Études Juives le 3 mai 1890. 8⁰, 31 S. Mit 1 Taf. Paris, Duclacher.

— Lettre à M. le commandeur J. B. de Rossi au sujet du temple d'Hadrien à Cyzique. (Bull. de corresp. hellén., XIV, 5—6.)

— L'Histoire du travail en Gaule à l'exposition universelle de 1889. (Petite bibliothèque d'art et d'archéologie.) 12⁰, 73 S. Mit Abbildungen. Paris, Leroux.

Reinach, T. Un portrait de Pompée. (Revue archéologique, mai—juin.)

Revue de l'art, la. Beaux-arts, art industriel, expositions, chronique des arts choréographiques et mimiques, curiosité et collections. Ire année. N⁰ 1. 1er mai 1890. 8⁰, 32 p. Paris, Marseille. Abonn. annuel: fr. 6. —.

Rhön, C. Die römischen Thermen zu Aachen. Eine archäologisch-topographische Darstellung. Mit 1 Taf. 8⁰, 70 S. Aachen, Cremer. M. 1. 20.

Rilievi, i, delle urne Etrusche. Vol. 2, parte 1, pubblicata a nome dell' imperiale istituto archeologico germanico da Gustavo Körte. gr. 4⁰, VII, 141 S. mit 57 Taf. Roma, Berlin, G. Reimer in Comm.

Robert. Archäologische Nachlese. (Hermes, XXV, 3.)

Rocheblave, S. Essai sur le comte de Caylus l'homme — l'artiste — l'antiquaire. 8⁰, XV u. 384 S. Paris, Hachette, 1889. fr. 7. 50.

Sarkophage, die antiken. (Die Grenzboten, 25.)

Sauer, B. Fedra. (Mitth. d. k. deut. archäolog. Instituts, Röm. Abthlg., V, 1.)

Schreiber, T. Die hellenistischen Reliefbilder. 3.—5. Lfg. (à 10 Taf. in Heliograv.) Leipzig, Engelmann. M. 20. —.

Sculptures du Musée de l'Acropole, avec un plan des fouilles de l'Acropole. Athen 1890.

Smith, C. A protokorinthian lekythos in the British Museum. (The Journal of Hellenic St., Vol. 11, N⁰ 1.)

Studniczka, F. Pseudo-Aristotele Spada. (Mitth. des k. d. archäol. Instituts, Röm. Abth., V, 1.)

Tirard, H. M. The great Sphinx: ideas of the sphinx in the ancient world. (The archæolog. Journal, Vol. 46, N⁰ 184.)

Trendelenburg, A. Neues von alter Kunst. (Kölnische Ztg., 1890.)

Undset. Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke. VI. Antike Wagengebilde. (Zeitschr. f. Ethnologie, H. 2.)

Villenoisy, F. de. De un erro archeologico relativo aos bronzes antigos. (Revista archeologica, IV, 6 e 7.)

Waldstein, C. *Τραπεζώ* and *Κοσμώ* in the frieze of the Parthenon. (The Journal of Hellenic Studies, Vol. 11, N⁰ 1.)

Waldstein and **Tarbell.** Excavations near Stamata in Attika. (The American Journal of Archæol., 1889, December.)

Weisshäupl, R. Römische Hermenbüste. (Arch.-epigraphische Mitth. aus Oesterreich-Ungarn, XIII, 2.)

Wernicke, K. Das Dubliner Demosthenesrelief. (Neue Jahrb. f. Philologie u. Pädag., CXLI, 3.)

— Marmorkopf in Cambridge. (Jahrb. d. k. d. archäolog. Instit., V, 3.)

Winter, F. Silanion. (Jahrb. des k. d. archäol. Instituts, V, 3.)

Wissowa, G. Parodia d'una scena di scuola. (Mitth. d. k. deut. archäol. Inst., Röm. Abth., V, 1.)

Wolff, G. Das römische Lager zu Kesselstadt bei Hanau. Mit 3 lithograph. Tafeln. Nebst einem Anhang von R. Suchier: Fundstücke von Kesselstadt. Mit 1 lithograph. Tafel. Im Selbstverlage des Bezirksvereins für hessische Geschichte und Landeskunde zu Hanau. In Comm. der F. König'schen Buchhandlung. 4⁰, 102 S. Hanau 1890.

Wolters, P. Kriegerstatue aus Delos. (Mitth. d. k. deutsch. archäolog. Inst., Athen. Abth., XV, 2.)

— *Ζεὺς 'Ηλιοπολίτης.* (The American Journal of archæol. and of the hist. of fine arts, Vol. VI, Nos 1. 2.)

— Zum Mosaik des Monnus. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Inst., V, 3.)

II a. Nekrologe.

Bachelin, Auguste, Maler in Neuchâtel. (Chron. des arts, 29. — Courr. de l'Art, 33.)

Baudit, Amédée, französischer Landschaftsmaler. (Chron. des arts, 31. — Courr. de l'Art, 38.)

Coutan, Georges, französischer Zeichner. (Courrier de l'Art, 32.)

Dröhmer, Hermann, Kupferstecher in Berlin. (Kunstchronik, 31.)

Dubois-Pillet, französischer Maler. (Chronique des arts, 29.)

Gautherin, Jean, französischer Bildhauer. (Chronique des arts, 27. — Courrier de l'Art, 31.)

Gentz, Wilhelm, Maler. (Chron. des arts, 29.)

Giacomelli, Giacomo Vincento, Maler in Venedig. (Arte e storia, 19.)

Hansen, Heinrich, Architekturmaler in Kopenhagen. (Kunstchronik, 32.)

Houssot, Louis, französischer Zeichner. (Courrier de l'Art, 33.)

Jobst, Franz, Maler in Wien. (Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., V, 7.)

Kaffsack, Josef, Bildhauer in Berlin. (Kunstchronik, 33. — Courr. de l'Art, 39.)

Lalande, Louise, französische Malerin. (Chron. des arts, 30.)

Lapostolet, Charles, französischer Marinemaler. (Chron. des arts, 27. — Courrier de l'Art, 31.)

Lengo, Horacio, spanischer Maler. (Chronique des arts, 27.)

Lévy, Emile, französischer Maler. (Chron. des arts, 28. — Courrier de l'Art, 32.)

Linnig, Willem, belgischer Maler. (Kunstchronik, 33.)

Pelopidas D. Couppa, Architekt und Archäologe in Konstantinopel. (Chron. des arts, 27.)

Ramade, Eugène, Maler in Bordeaux. (Chron. des arts, 26. — Courrier de l'Art, 27.)

Rattier, Paul, Sammler in Paris. (Chron. des arts, 25.)

Salles-Wagner, Adélaïde, französische Malerin. (Chron. des arts, 26.)

Schwarzmann, Josef, Maler in München. (Kunstchronik, 32.)

Steffeck, Karl, Maler, Director der kgl. Kunstakademie in Königsberg. (Kunstchronik, 31.)

Weimar, Paul, Maler in Berlin. (Courrier de l'Art, 39.)

III. Architektur.

Album moderner Baudecoration. 1. Serie. gr.-f⁰. Berlin, Kanter & Mohr. M. 36. —.

Aufleger, O. Die Klosterkirche in Ottobeuren. (Süddeut. Architektur u. Ornamentik, 18. Jahrhundert.) Photographische Aufnahmen. gr.-f⁰, 80 Bl. Lichtdruck. München, Buchholz & Werner. M. 25. —.

Ausbau des Münsters in Ueberlingen. (Centralblatt d. Bauverwaltung, 29a. 30.)

Barberot, E. Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. 2 vol. gr. in-8⁰, avec 928 grav. Baudry. fr. 40. —.

Bauführung, die, des Mittelalters. (Die Grenzboten, 27.)

Bauten, die, in Arabien. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 5.)

Becker. Das antike und das moderne Theater in Rücksicht auf Schauen und Hören. (Allg. Bau-Ztg., 6.)

Bötticher, Karl. (Deutsche Bau-Ztg., 62—66.)

Chabat, P. Les Tombeaux modernes. Chapelles, croix, mausolées, pierres tombales etc. 4⁰, avec 50 pl. Libr.-Impr. réunies. fr. 50. —.

Delort de Gléon. L'Architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris 1889. La rue du Caire. 4⁰, 15 p. et 28 pl. Paris, Plon, Nourrit et Cie.

Dezazars. La Vieille Cathédral d'Alby. 8⁰, 31 p. Albi, impr. Nouguiès.

Ehrenberg, H. Die Marienburg u. ihre gegenwärtige Wiederherstellung. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juli.)

Ergebnisse des architektonischen Wettbewerbes in den letztverflossenen 22 Jahren. (Centralblatt d. Bauverwaltung. 36a. 37.)

Fossati, G. Rilievi storico-artistici sulla architettura bizantina dal IV al XV e fino al XIX secolo, ovvero notizie intorno alle scoperte fatte in s. Sofia a Constantinopoli dagli architetti Giuseppe e Gaspare Fossati durante i lavori di restauro al grandioso monumento, da essi compiuti dal maggio 1847 al luglio 1849: cenni illustrativi delle opere esposte nella prima mostra italiana di architettura del settembre 1890 in Torino. 4⁰, 47 p. con tav. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini & C.

Freitreppe, die grosse, vor St. Peter in Rom. (Deutsche Bau-Ztg., 67. 68.)

Frothingham, A. L. Jr. Introduction of Gothic architecture into Italy by the French cistercian monks. 1. The monastery of Fossanova. (The Amer. Journ. of archæol. and of the hist. of fine arts, Vol. VI, 1. 2.)

Galembert, de. Description architectonique de l'église de Bocé; Projet de restauration. 8⁰, 8 p. Angers, Germain et Grassin.

Grabdenkmal des Kaisers Hadrian. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 28a. 29.)

Grunewald, W. Das Kaiserhaus in Goslar. (Zeitschrift d. Vereins deutsch. Zeichenlehrer, 16.)

Gurlitt. Friedrich der Grosse als Architekt. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, October.)

Haupt, A. Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels d. Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. In 2 Bdn. 1. Bd. Lissabon und Umgegend. gr. 4⁰, VI, 156 S. mit eingedr. Abb. u. 3 Taf. Frankfurt a. M., Keller. M. 18. —.

Justi, K. Das Ende eines alten Stadtthores. (D. Rundschau, October.)

Kreuzcapelle, die, des Stiftes Rein. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 6.)

Lacoste. Archéologie. Cathédrale de Sainte-Marie: porche, portail. 8⁰, 15 p. Pau, Vve L. Ribaut.

Levi, C. A. I campanili di Venezia: notizie storiche. 4⁰, 109 p. con 8 tavole. Venezia, Ferd. Ongania edit. L. 6. —.

Lièvre, A. F. Le Château et la Châtellenie de Barbezieux en 1496, d'après les comptes du receveur du château. 8⁰, 31 p. Paris, Picard.

Magne, L. L'Architecture française du siècle. 8⁰, 42 p. avec grav. Paris, impr. nationale.

Marquand, A. Reminiscences of Egypt in doric architecture. (The Amer. Journal of arch. and of the hist. of fine arts, Vol. VI, 1. 2.)

Mausoleum, das, im Schlossgarten von Charlottenburg. (Der d. Steinbildhauer, 20.)

Meisterzeichen, entdecktes. (Mittheil. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 8.)

Müntz, E. Nouvelles recherches sur les architectes d'Avignon au XIVe siècle. (Chronique des arts, 31.)

Nossig, A. Die neue Hofburg. (Allg. Kunstchronik, 17.)

Oertzen, C. Geschichtliches von der Burg und dem Amt Stargard in Mecklenburg. gr. 8°, VII, 80 S. mit 1 Stammtafel, 1 Farbendr. u. 1 Skizze. Rostock, Volckmann & Lerosch. M. 2. —.

Pothier, E. Sépultures préromaines trouvées dans les environs de Nîmes. 8°, 12 p. et 5 pl. Nîmes, impr. Chastanier.

Saccardo, P. I restauri della basilica di s. Marco nell' ultimo decennio. 4°, VI, 63 p. Venezia, tip. Emiliana.

Sédille, P. L'Architecture moderne en Angleterre. gr. in-8° illustré. Librairie des bibliophiles. fr. 10. —.

Sgarlata, F. S. Nuovo metodo di architettura, secondo il manuale dei 5 ordini di Barozzi ad uso degli ingegneri, capi-maestri ed impresari. 8°, 53 p. Palermo, stab. tip. Virzi.

Sommer, O. Der Dombau zu Berlin und der protestantische Kirchenbau überhaupt. I. II. (Westermann's Monatshefte, Juni, Juli.)

Strack, H. Baudenkmäler des alten Rom. Nach photogr. Original-Aufnahmen. f°, 20 S. Text und 20 Lichtdrucktafeln. Berlin, Wasmuth. M. 20. —.

Treves, V. L'architettura d'oggi, gli architetti e le scuole d'architettura in Italia: conferenza tenuta alla società filotecnica di Torino. 8°, 50 p. Torino-Palermo, C. Clausen edit. L. 1. —.

Verschelde, C. Les anciennes maisons de Bruges dessinées d'après les monuments originaux. 4°, 33 p. et 40 pl. Bruxelles, Lyon-Claesen. fr. 35. —.

Vollendung, zur, des Ulmer Münsters. (Deutsche Bau-Ztg., 51. 52.)

Westthurm des Münsters in Ulm. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 25a. 26.)

Wichmann, E. W. Der Baustil der alten Germanen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juli.)

IV. Sculptur.

Ahrens, H. Symbolische Zeichen. (Der deutsche Steinbildhauer, 15.)

Canova, A. Un' amicizia di Antonio Canova: lettere di lui al conte Leopoldo Cicognara, raccolte e pubblicate a cura di Vittorio Malamani. 16°, XXVI, 192 p. Città di Castello, S. Lapi tip. edit.

Fantasia, P. Su taluni frammenti di scultura, rinvenuti nel duomo di Bari. 8°, 46 p. Bari, tip. Cannone.

Galatea-Brunnen, der, auf der Eugensplatte in Stuttgart. (Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, 6.)

George. De la sculpture de figures dans la décoration des monuments antiques. 8°, 76 p. Lyon, impr. Mougin-Rusand.

Gurlitt, C. Gottfried Schadow als Impressionist. (Das Magazin f. d. Litteratur des In- u. Auslandes, 27.)

Helbig, J. La Sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse. 2e édition. 4°. Bruges, A. Picard. fr. 25. —.

Henke, W. Aurora und Nacht des Michelangelo. (Deutsche Rundschau, XVI, 12.)

Houdon, Antoine. (Courrier de l'Art, 30.)

Jonas, E. Wurzelbauer's Bronzegruppe „Venus und Amor mit dem Delphin". (Zeitschr. für bild. Kunst, Juli.)

Lafond, P. Étude sur les sarcophages gallo-romains d'Aire-sur-l'Adour, de Luc-de-Béarn et de Bielle (Laudes et Basses-Pyrénées). Texte et dessins. 8°, 41 p. Pau, Vve Ribaut.

Leitschuh, F. F. Eine karolingische Elfenbeintafel. (Mittheil. aus d. German. National-Museum, 1890, p. 43.)

Neumann, W. A. Darstellung der sieben Sacramente auf der Kanzel von St. Stephan. (Wien. Dombau-Vereinsbl., II. Serie, 8.)

Reymond, M. Donatello. 8°, 60 p. Paris, Fischbacher.

Riehl, B. Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins München, 5. 6.)

Sarlo, F. Frammenti di scultura del XII e XIII secolo (Arte e storia, 18.)

Stübben, J. Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal der Rheinprovinz. (Der d. Steinbildhauer, 17, B.)

Trabaud, P. Le della Robbia de Marseille. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Werke und Schicksale der Plastik im heutigen Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juli.)

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Atz. Die Burgruine Juval und ihre Fresken. (Mitth. der k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 2.)

Auferstandenen, die, von Kerke. (Deutsche Rundschau, 4.)

Bildwerken, von unseren mittelalterlichen. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 7 f.)

Bode, W. Un maestro anonimo dell' antica scuola Lombarda. (Il pseudo Boccaccino.) (Arch. stor. dell' arte, maggio—giugno.)

Boismen. La vérité sur la paternité des peintures de la coupole et du vieux choeur roman de la cathédrale de Nantes. (Revue histor. de l'Ouest, VI, 5.)

Bredius, A. Het Schildersregister van Jan Sysmus, Stads Doctor van Amsterdam. (Oud-Holland, VIII, 1.)

Cantalamessa, G. Saggi di critica d'arte. 16°, II, 155 p. Bologna, Nicola Zanichelli tip. edit. L. 2. —.

Carriere. Diego Velasquez, der Meister des Realismus. (Westerm. Monatshefte, Juni.)

Castan, A. Un portrait du père de François Ier, roi de France, au Musée de Naples. (Courr. de l'Art, 32.)

Champeaux, A. de Histoire de la peinture décorative. Oeuvr. orné de 73 grav. par Libonis etc. 8°, VII, 360 p. Paris, Laurens.

Coceva, G. Il testamento di Pietro da Cortona. (Arch. stor. dell' arte, maggio—giugno.)

Cristofori, F. L'apoteosi della Vergine commemorata dai cori degli angeli: quadro ad olio di grandi dimensioni della signorina Anna Forti, romana. 4°, 4 p. Roma, tip. delle Sc. matematiche e fi[illegible], 1890.

Dollmayr, H. Die Zeichnungen zur Decke der Stanza d'Eliodoro. (Zeitschr. f. b. Kunst, Juli.)

— Lo stanzino da bagno del Cardinal Bibbiena. (Arch. storico dell' arte, luglio—agosto.)

— Paul Troger's Fresken im Dome zu Brixen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., XVI, 2.)

Duchalet, V. Les Arts sous Louis XIV, d'après une publication récente (Charles le Brun et les arts sous Louis XIV; le Premier Peintre, sa vie, son œuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, par Henry Jouin). 8°, 20 p. Paris, impr. de Loye et fils.

Durand-Gréville, E. Le Clouet de Cherbourg. (Chron. des arts, 25.)

Feldegg, F. R. v. Moderne Kirchendecorationen. Ein Vorlagewerk für ornamentale Kirchenmalerei. Nach Originalaufnahmen a. d. Kirchen Wiens u. dessen Umgebung hrsg. (In 4 Hftn.) 1. Heft, gr.-f°. 8°. Farbendr. mit 4 S. Text. Wien, Schroll & Co. M. 14. —.

Friedlein, E. Ueber die sogen. Petroleummalerei. (Keim's Technische Mittheil. für Malerei, 99. 100.)

Frimmel, T. L'Apparition des Anges aux Saintes Femmes (Tableau de Rubens). (Chronique des arts, 30.)

Frizzoni, G. L'affresco del cenacolo di Ponte Capriasca. (Arch. storico dell' arte, maggio e giugno.)

George, J. Les Mosaïques au Jardin des Plantes de Paris. 8°, 8 p. avec fig. Paris, P. Dupont.

Geymüller, H. La vierge à l'Oeillet, peinture attribuée à Léonard de Vinci. (Gaz. des B.-Arts, août.)

Giunti, L. Un quadro che non è di Masaccio. (Arte e storia, 18.)

Haendcke, B. Hans Fries. (Jahrb. d.k. preuss. Kunstsamml., IX, 3.)

Hann, F. G. Die Glasmalereien im Chore der Kirche zu Victring. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. (Neue Carinthia, 3.)

Harck, F. Quadri di maestri italiani nelle gallerie private di Germania. — I. La collezione H. Vieweg in Braunschweig. — II. La collezione Speck von Sternburg in Lütschena presso Lipsia. (Arch. stor. dell' arte, maggio e giugno.)

Heimann, F. C. Bilderhandschrift des 11. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 5.)

Horion, C. Le saint Jérome de Rembrandt. (Chron. des arts, 30.)

Jacobs, E. Die Glasgemälde im Rathskeller zu Wernigerode, beschrieben. 12°, 20 S. mit 6 Lichtdr.-Taf. Quedlinburg, Vieweg. M. —. 40.

Ilg, A. Untersuchung über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Mosaik". (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., V, 8. 9.)

Joppi, V. Di un quadro del Tiepolo nel Museo Udinese. (Arte e storia, 19.)

Kaatz. Der Realismus Arnold Böcklin's. (Die Gegenwart, 37.)

Kämmerer. Ein bezeichnetes Werk d. Meisters vom Tode der Maria. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, XI, 3.)

Keim, A. Denkschrift über die Nothwendigkeit, Mittel und Wege einer Verbesserung unserer Maltechnik auf dem Gebiete der Kunst u. des Gewerbes. Mit einem Auszug aus den Verhandl. der bayer. Kammer der Abgeordneten vom 18. März 1890 über diesen Gegenstand. gr. 8°, III, 38 S. München, T. Ackermann. M. —. 60.

Knackfuss, H. Neuentdeckte spätgothische Wandgemälde in d. Kirche zu Niederzwehren. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 3.)

Michel, E. Jacob van Ruysdael et les paysagistes de l'école de Haarlem. 1°, avec 21 grav. Librairie de l'Art. fr. 3. 50.

Milanesi, G. Les Correspondants de Michel-Ange. T. 1: Sebastiano del Piombo. Texte italien publié pour la première fois. Avec introduction française par le Dr. A. Le Pileur. 4°. Librairie de l'Art. fr. 20. —.

Mörath, A. Martin von Meytens und seine Arbeiten für das Fürstenhaus Schwarzenberg. (Monatsbl. des Alterthums-Vereines, 1.)

Mollett, J. W. The Painters of Barbizon: Corot, Daubigny, Dupré. (Illustrated Biographies of Great Artists.) 8°, XII, 126 p. Low.

— — Millet, Rousseau, Diaz. 8°, XVI, 131 p. London, Low.

Moore. Meissonier and the Salon Julian. (The Fortnightly Rev., Juli.)

Morsolin, B. Opere di Tiziano Vecelli o ignorate o perdute. (Arte e storia, 19.)

Müntz, E. The lost mosaiks of Rome of the IV to the IX century. (The Amer. Journ. of arch. and of the hist. of fine arts, Vol. VI, Nos 1. 2.)

Peñaranda. Diferencias sobre la Critica y la Pintura de Mengs. (Revista de España 15 de Mayo — 15 de Junio.)

Petroz. Esquisse d'une histoire de la peinture au musée du Louvre. 8°, 291 p. Paris, Alcan.

Pietsch, L. Ludwig Passini. (Vom Fels zum Meer, 12.)

Ravaisson-Mollien, C. Les Manuscrits de Léonard de Vinci. Manuscrits G. L. et M. de la bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-similés phototypiques, avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables. f°. Librairies-Imprim. réunies. fr. 150. —.

„Rembrandt du Pecq", le. (Chron. des arts, 27.)

Rupp, H. Die Blumenmaler von Jean Breugel de Vlour bis auf die Gegenwart. gr. 8°, IV, 47 S. mit Porträt. Brünn, Rohrer.

Setti, A. Gli affreschi del palazzo Finzi in Sassuolo, provincia di Modena. 8°, 59 p. Milano, tip. di Luigi Marchi.

Thode, H. Pitture di maestri italiani nelle gallerie minori di Germania. — III. La „Kunsthalle" di Karlsruhe. — IV. La Pinacoteca di Darmstadt. — V. Il museo ducale di Gotha. — VI. Il museo slesiano delle arti figurative in Breslavia. (Archivio stor. dell' arte, luglio e agosto.)

Venturi, A. La pittura Bolognese nel secolo XV. (Archivio stor. dell' arte, luglio—agosto.)

Veth, G. H. Aanteekeningen omtrent eenige Dordrechtsche Schilders. XXV. Govert van der Leeuw (Gabriel de Leone). — XXVI. Pieter van der Leeuw. — XXVII. Poulus Lesire. (Oud-Holland, VIII, 1.)

Wandmalereien in Guttaring. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 2.)

Wyzewa, de. La peinture japonaise. (Rev. de deux mondes, 1er juillet.)

— Le portrait d'Oswald Krell, par Albert Durer. (Gaz. des B.-Arts, septembre.)

Zechmeister, L. Die Malweise Holbein's. (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 97. 98.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Bach. Das Siegel Eberhards des Erlauchten von Württemberg. (Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgeschichte, XII, 1—4.)

Barthélemy, de. Essai de classification chronologique de différents groupes de monnaies

gauloises. (Compt. rend. de l'Acad. des Inscr. et belles-lettres, janv.—févr.)

Beissel, S. Aus der Geschichte der deutschen Siegel. (Stimmen aus Maria-Laach, 6.)

Belfort, A. de. Recherche des monnaies impériales romaines non décrites dans l'ouvrage de M. Cohen. (Ann. de la Soc. de numismat. française, janv.—juin.)

Blanchet, J. P. Manuels Roret. Nouveau Manuel de numismatique du moyen-âge et moderne. Ouvr. accomp. d'un atlas de 14 pl. 2 vol. 18⁰. T. 2, I. part. 325 p.; II. part. p. 325 à 552. 3 vol. avec atles. Paris, Roret. fr. 15. —.

Brandeler, P. A. J. De wapens van de magistraten der stad Amsterdam sedert 1306 tot 1672. 8⁰, 4 en 160 p. 'sHage, C. van Doorn & Zoon. fl. 2. 50.

Chautard. Étude sur les jetons au point de vue de la reproduction du type du revers. (Rev. belge de numismatique, Livr. 4.)

Considerazioni sulle monete die Sant' Elena e di Fausta. (Rivista Ital. di nnmismat., III, 1 e 2.)

Cunningham, A. Coins of the Sakas. (The numismatic Chronicle, 37. 38.)

Delisle, L. Le médailleur Jean de Candida. (Courrier de l'Art, 37.)

Demole, E. Histoire monétaire de Genève de 1792 à 1848. (Bulletin de soc. suisse de numismat, 3.)

Earle-Fox, H. B. Note sur quelques monnaies attiques rares ou inédites. (Revue numismat., VIII, 1.)

Engel. Mélanges numismatiques. (Rev. belge de numismat, Livr. 4.)

Fowler, H. N. Catalogue of Greek coins in the British Museum (The classical Rev., IV, 6.)

Fraccia, G. Antiche monete Siciliane, inedite o nuove. (Il Buonarroti, Ser. 3, Vol. 3, Quaderno 11. 12.)

Friedensburg. Zwei Denarfunde aus dem 10. bis 11. Jahrhundert; Studien zur Münzgeschichte Schlesiens im 16. Jahrh. (Zeitschr. f. Numismatik, 2.)

Gallini, G. Varia heraldiana. 8⁰, 35 p. con tav. Napoli, tip. di S. Gennaro M. Priore.

Greewell, W. On a find of archaic greek coins, principally of the islands of the Aegaean sea. (The numism. Chronicle, 37. 38.)

— On some rare greek coins. (The numism. Chronicle, 37. 38.)

Grueber. English Personal Medals from 1760. (The numism. Chronicle, I, 2.)

Guiffrey, J. Médailles de Constantin et d'Heraclius acquises par Jean, duc de Berry, en 1402. (Revue numismat., VIII, 1.)

Hauptmann. Die amtlichen Wappenmatrikel Frankreichs. (Der deutsche Herold, XXI, 5.)

Hölscher, F. Katalog der Münzsammlung zu Attendorn. Gymnas.-Programm Attendorn. 4⁰, 34 S.

Howorth, H. H. The initial coinage of Parthia. (The numism. Chronicle, 37. 38.)

Imhoof-Blumer, F. Griechische Münzen. Neue Beiträge und Untersuchungen. Mit 378 Abbildungen auf 14 Lichtdr.-Taf. [Aus: Abhandlungen der bayer. Akad. d. Wiss.] gr. 4⁰, S. 525—798. München, Franz. M. 40. —.

Jonghe, de. Deux monnaies frappées en Flandre. en 1581. (Rev. belge de numismat., Livr. 3.)

Isenbeck, J. Das Nassauische Münzwesen. [Aus: Annalen des Vereins für Nass. Alterthumsk. u. Geschichtsforschung.] Lex.-8⁰, 192 S. mit 10 lithogr. Tafeln. Wiesbaden, Lützenkirchen. M. 10. —.

Klemm. Die Ahnenwappen an der Decke der Stuttgarter Schlosskirche. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, XII, 2. 3.)

König-Warthausen, R., Freih. v. Heraldische Allotria. (Württemb. Vierteljahrsh. f. Landesgeschichte, XII, 2. 3.)

Lawrence. On a Baronial Coin of Eustace Fitz-John. (The numism. Chronicle, 1890, I, II.)

Löbbecke. Münzfund bei Avola. (Zeitschr. für Numismatik, 2.)

Maxe-Werly, L. Recherches sur les monnaies des archevèques d'Embrun. 8⁰, 33 p. et carte. Valenca, impr. Céas et fils.

Meisterhans, K. Münztöpfe aus dem Canton Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., XXIII, 3.)

Montagu. Find of Gold Coins near Chesham, Bucks. (The numism. Chronicle, 1890, I, II.)

Morel-Fatio, A. Notice sur les monnaies romaines coupées. (Bullet. de la soc. suisse de Numismat., 4.)

Mowat, R. Piavonius, nom de famille de l'empereur Victorin: Pius, surnom mobile des Tétricus. (Revue numismat., VIII, 1.)

Pick, B. Ueber einige Münzen der römischen Kaiserzeit. (Zeitschr. f. Numismat., 2.)

Prevost. The Five-Franc Pieces of France. (The numism. Chronicle, 1890, I, II.)

Prou. Inventaire sommaire des monnaies mérovingiennes de la collect. d'Amécourt, acquises par la Bibliothèque nationale. (Revue numismatique, 2.)

Quellen zur Beschaffung von Wappen. (Corresp.-Blatt f. d. D. Malerbund, 31.)

Reinach, T. Sur l'époque et le nombre des néocorats de Cyzique. (Revue numismatique, VIII, 1.)

Rouyer. Point divers de l'histoire métallique des Pays-Bas. Jetons historiques et autres, intéressant les diverses provinces des Pays-Bas. dont les coins sont conservés à l'hôtel des monnaies, à Paris II. (Rev. belge de numismatique, Livr. 3.)

Schönermark, G. Architektur und Heraldik. (Deutsche Bau-Ztg., 45.)

Schweizer, A. Armes de Mirabeau. (Archives hérald. suisses, 5. 6.)

Seeck. Die Münzpolitik Diokletians und seiner Nachfolger. (Zeitschr. f. Numismatik, 2.)

Stückelberg, E. A. Die Verwendung der Münze in der Dekoration. (Zeitschr. f. Numismat., 2.)

Svoronos, J. N. Numismatique de la Crète ancienne accompagnée de l'histoire, la géographie et la mythologie de l'île. Ouvrage recompensé par l'Académie des inscriptions et belles-lettres (Paris) et publié aux frais de l'Assemblée des Crétois. Première partie: Description des monnaies, hist. et géographie suivie de trentecinq planches en phototypie. Macon, Protat frères, 1890. 4⁰, IX u. 358 S., 35 Taf. Zwei Ausgaben zu fr. 80. —, u. 100. —.

Terrien de Lacouperie. Une monnaie bactrochinoise bilingue du 1[er] siècle avant notre ère. 8⁰, 14 p. avec fig. Paris, impr. nationale.

Tripet, M. Les sceptres suisses. (Arch. hérald. suiss., 5. 6.)

Vallentin. Date de la fabrication des quarts d'écu de Henri III. (Rev. belge de numismat., Livr. 4.)

— Un dernier coronat inédit de Charles VIII, frappé à Marseille. (Revue numismat., 2.)

Vercoutre, J. A. Explication de l'aureus frappé par P. Clodius à l'effigie de Marc Antoine. (Revue numismat., VIII, 1.)

Warnecke, F. Mittelalterliche Siegelstempel. Mit 1 Taf. (Der deutsche Herold, XXI, 4.)

Winckel, L. F. A. en **G. B. Hooijer.** De militaire Willemsorden. Het vijf-en-zeventig jarig bestaan herdacht. (Uitgegeven ten vordeele van de weduwen, en weezenkas van de Koninklijke vereeniging „Het eeretecken voor belangrijke Krijgsverrichtingen“ te 'sHage.) 8⁰, 4 en 150 p. Leiden, A. W. Sijthoff. fl. 1. 25.

Witte. Poids de marchandises des anciennes provinces belgiques. Un quarteron de Binche. (Revue belge de numismat., Livr. 4.)

Wroth, W. Catalogue of the Greek coin collection at Berlin. (The classical Rev., IV, 6.)

— Catalogue of Greek coins in the British Museum. Pontus, Paphlagonia and the Kingdom of Bosporus. Edited by R. Stuart Poole. 8⁰, XLIV u. 252 S. mit 39 Taf. London, printed by order of the trustees, 1889.

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Alphabet illustré. Cent vignettes et lettres ornées dessinées par Girardet, Grandville, Sagot, Werner. 18⁰, 144 p. Tours, Mame et fils.

Bedetti, A. Di alcuni incisori monogrammisti italiani e stranieri dei secoli XV e XVI: saggio. 16⁰, 100 p. con tavola. Bologna, Nicola Zanichelli tip. edit. L. 2. —.

Bode, W. Berliner Malerradirer. (Graphische Künste, 3.)

Bösch, H. Mit Holzschnitten beklebte Schachteln und Kästchen im germanischen Museum. (Mitth. a. d. germ. Nationalmus., 1890, p. 60.)

Bouchot, H. L'Oeuvres de Gutenberg; l'imprimerie; l'illustration. 8⁰, 240 p. avec grav. Paris, Lecène et Oudin.

Bredius, A. Request van den Schildergraveur P. Holsteyn. 1646. (Oud-Holland, VIII, 1.)

Duhamel, L. Les Origines de l'imprimerie à Avignon. Note sur les documents découverts par l'abbé Requin. 8⁰. Avignon, A. Picard. fr. 3. —.

Ephrussi, C. Notes sur les Xylographes vénétiens du XVe et du XVIe siècle. (Gaz. des B.-Arts, juin.)

Erinnerung, zur, an die 450jähr. Gedenkfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst, begangen in Königsberg i. Pr. am 29. Juni 1890. Hrsg. vom Festausschuss. gr. 8⁰, 31 S. Königsberg i. Pr., Hartung. M. —. 30.

Farbendrucke, lithographische. (Corresp.-Bl. f den D. Malerbund, 28.)

Favre, L. Hercule Nicolet, lithographe. (Musée neuchâtelois, 6.)

Galland, G. B. Mansfeld und sein Radirwerk. (Chron. für vervielfält. Kunst, 6.)

Guigard, J. Nouvel Armorial du bibliophile. Guide de l'amateur des livres armoriés. T. Ier. 8⁰, à 2 col., XX, 369 p. avec fig. Paris, Rondeau.

Heuillet, G. Rapport sur la typographie et parties similaires. 8⁰, 47 p. Toulouse, impr. Berthoumieu.

Irmisch. Geschichte der Buchdruckereien im Herzogthum Braunschweig. Zur 450jährigen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst mitgetheilt. gr. 8⁰, 56 S. Braunschweig, Schulbuchhandlung. M. 1. 50.

Lehrs, M. Der Künstler der Ars moriendi und die wahre erste Ausgabe derselben. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., XI, 3.)

— Die Publicationen der internationalen chalcographischen Gesellschaft u. d. Reichsdruckerei. (Zeitschr. f. bild. Kunst, August.)

Pilinski, Adam, et ses travaux: gravures, dessins, lithographiques et reproductions en facsimilé; par Un bibliophile. Ouvrage orné d'un portrait et accompagné de reproductions en fac-similé. 8⁰, 48 p. Paris, Labitte, Em. Paul et Cie.

Requin, l'abbé. L'Imprimerie à Avignon en 1444. 8⁰. Paris, A. Picard. fr. 3. —.

Salon de 1890. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure Goupil et Cie. à l'eau forte. Texte par Armand Dayot. Livr. 1 et 2. 4⁰, p. 1 à 16 et pl. Paris, Boussod, Valadon et Co. 12 livr. à fr. 5. —.

Schnabl, K. Die sieben heil. Sacramente von F. Overbeck. (St. Leopolds-Blatt, 7.)

Schuster, A. Die Erfindung der Buchdruckerkunst u. deren Verbreitung in Bamberg, nebst Geschichte des Bamberger Zeitungswesens. Lex.-8⁰, 76 S. mit Abbildungen. Bamberg, Buchner's Sort. M. 1. 60.

Soffé, E. William Hogarth. Vortrag, geh. im Mährisch. Gewerbe-Museum am 11. Nov. 1889. (Mitth. des Mähr. Gew.-Museums, 6.)

Thierry-Poux, O. Premiers monuments de l'imprimerie en France au XVe siècle. f⁰, 32 p. et 40 pl. Paris, Hachette et Cie. fr. 60. —.

Uzielli, G. Leonardo da Vinci e le Alpi, con 7 carte antiche in fac-simile. 8⁰, 76 p. Torino. L. 4. 50.

Vervielfältigung, zur, der Werke christlicher Kunst. (Evangel. Kirchen-Ztg., 19.)

Villon, A. M. Traité pratique di photogravure sur verre. 18⁰, VI, 32 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. —.

Vingtrinier, A. Les Incunables de la ville de Lyon et les Premiers Débuts de l'imprimerie. 8⁰, 89 p. Lyon, Bernoux et Cumin.

Wenzelburger, T. Die Erfindung der Buchdruckerkunst. Mainz oder Harlem? (Unsere Zeit, 6.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam, P. Zur Entwickelungsgeschichte des Lederschnittes mit besond. Bezug auf spanische Arbeiten. (Monatsschr. f. Buchbinderei u. verwandte Gewerbe, 7.)

Attenkofer, P. Lederschnitt-Album in Querformat. (Monatsschr. f. Buchbinderei u. verw. Gewerbe, 7.)

B., F. Meisterwerke italienischer und französischer Buchbinderkunst. (Monatsschr. f. Buchbinderei u. verw. Gewerbe, 6.)

Bauer, A. Bronze und Keramik in der Zeit des Empire. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Bender, E. Moderne Kunststickereien. Paravants, Portièren, Tischdecken etc. In 5 Lfgn. 1. Lfg. Imp.-f⁰. 6 Lichtdr.-Taf. mit 1 Bl. Text. Berlin, Claesen & Co. M. 6. —.

Bénédite, L. La carosserie à l'Exposition de 1889. (Revue des arts décor., 9. 10.)

Bergeret, E. La Corporation des maitres menuisiers et tourneurs de la ville de Nuits. 8⁰, 8 p. Dijon, impr. de l'Union typogr.

Bergfeld, G. Löffel, Gabel und Messer. (Mitth. des Gew.-Museums zu Bremen, 6.)

Besuch, ein, der bayerischen Königsschlösser. (Fachblatt f. Innen-Decoration, 12.)

Bett, holländisches. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 7.)

Bickel, L. Hölzernes Scheiben-Reliquiar aus der Elisabethkirche zu Marburg. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 3.)

Bidie, G. The Art industries of Madras. (The Journal of Indian Art, III, 19.)

Bösch, H. Nürnberger Büchsenmeister, Büchsenschmiede u. Feuerschlossmacher des 16. Jahrhunderts. (Mittheil. aus d. German. Nationalmuseum, 1890, p. 65.)

Böttcher, F. Einfache Möbel. (Fachblatt für Innendecoration, 14.)

(Boh.) Das Kunstgewerbe in Japan. (Mittheil. des Nordböhm. Gew.-Museums, 2.)

B(ucher). Oesterreichische Hausindustrie. (N. F. Presse, 9269. 9273.)

Buss, G. Ueber unser Bronze-Kunstgewerbe. (Der Kunstwart, 18; nach der Schles. Ztg., 653.)

Cantalamessa, G. Una „Pace" nel S. Petronio di Bologna. (Arch. stor. dell' arte, 5. 6.)

Champeaux, A. L'art décoratif dans le vieux Paris. (Gaz. des B.-Arts, septembre.)

Ciborium, ein neues, der Cistercienser-Stiftskirche in Wiener-Neustadt. (St. Leopoldsbl., 6.)

Czihak. Alte schlesische Kunstindustrie. (Schlesische Ztg., 322 ff.)

D. Sacristeischrank in der St. Leonhardskirche bei Kundl in Tirol. (Mitth. des Tiroler Gew.-Vereins, 5.)

Dillmont, T. Album de broderies au point de croix. 3e sér. 4⁰, 40 Taf. mit 3 Blatt Text. Dornach, de Dillmont. In Mappe. M. 1. 20.

Doumert, A. Nos parures. Je Jais et les Perles fausses. 18⁰, 63 p. avec grav. Paris, Lecène et Oudin.

Einbände, zwei, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. (Monatsschr. f. Buchbind., 5.)

Emaillen im ägyptischen Museum [zu Paris]. (Corresp.-Bl. für den D. Malerbund, 30.)

Entwickelung, über die, der Zierschnitte. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 5.)

Essenwein, A. Einige Feuerwaffen des 14. und 15. Jahrhunderts. (Mittheil. a. d. germanisch. Nationalmuseum, Bog. 6 u. 7.)

F(alke), O. Fayencefliese in Mosaiktechnik. (Nat.-Ztg., 411. — Kunstgewerbeblatt, N. F., I, 9.)

Farcy, L. La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'après les spécimens authentiques et les anciens inventaires. Premier fascicule. In-f⁰ avec planch. Paris, Leroux. fr. 80. —.

Finster, V. Kirchenspitzen. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 6.)

Fischer, A. Japanischer Speisesaal. (Fachbl. f. Innendecoration, 13.)

Fuhrmann, G. Rococo-Plafonds f. Decorationsmaler, Bildhauer u. Stuccateure. 1. u. 2. Lfg. gr. 4⁰. (à 6 farb. Taf.) München, Mey & Widmayer. M. 5. —.

— — Dasselbe. Detailblatt in Naturgrösse, Nr. 1. Imp.-f⁰. Ebenda. M. 1. —.

Garnier, E. La Manufacture de Sèvres. (La nouvelle revue, 1 août.)

— Note sur une vase de Sèvres au Musée du Louvre. 8⁰, 10 p. Paris, Cerf.

Gasner, E. Ueber einige römische Gläser im Germanischen National-Museum. (Mitth. a. d. German. Nat.-Museum, p. 65.)

Gelcich, J. Die Erzgiesser der Republik Ragusa. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 2.)

Génard. Notice sur la Corporation des Orfèvres d'Anvers. (Ann. de l'Acad. d'arch. de Belg., 3.)

Germain, L. L'ostensoir de la Mothe en Lorraine. (Revue de l'art chrétien, IVe sér., I, 3.)

Gerspach. La mosaïque à l'Exposition de 1889. (Revue des arts décor., 9. 10.)

— Les Tapisseries coptes. 4⁰, 12 p. et 153 grav. en noir ou en coul. Paris, Quantin.

Godet, A. Le bahut de Pierre Wallier et d'Élisabeth de Neuchâtel, et le pupitre d'Hory. (Musée neuchâtelois, 5.)

Grienberger, J. Tramboden d. gothischen Bauzeit in Hall. (Mitth. d. Tiroler Gew.-Ver., 4.)

Hafnerbuch, ein, des 18. Jahrhunderts. [In der Bibliothek des German. Museums zu Nürnberg.] (Sprechsaal, 25.)

Hanél, L. Ueber Kunstschlosser-Arbeiten in mehreren Städten Oesterreichs. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, IX, 1. 2.)

Hannover, E. Zur Vorgeschichte des Empire. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Hauser, K. Die Emaillen von Flaschberg. (N. Carinthia, 3.)

Hausindustrie, die, auf d. Ausstellung (in Wien). (Die Presse, 149.)

Hefner-Alteneck, J. H. Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts. (In 5 Liefgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (S. 1—8 mit 6 Taf. in Farbendr.) Frankfurt a. M., Keller. M. 15. —.

Hellwald. Ursprung und Entwickelung des Schmuckes. (Das Ausland, 30.)

Hochzeitstruhen, zwei, der italienischen Renaissance im k. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. (Blätter f. Architekt. u. Kunsthandwerk, 6.)

Hofmann, A. Ein Entwurf zu einem Tafelaufsatz von W. Jamnitzer. (Mittheil. des Nordböhm. Gewerbe-Museums, 2.)

Holzschnitzerei, die, in Florenz. (Bayer. Gew.-Ztg., 9.)

Hymans, H. Un faïence de Jean Floris à Anvers. (Chronique des arts, 30.)

Jebsen, G. Zur Geschichte des Bucheinbandes. (Monatsschr. f. Buchbind. u. verw. Gew., 8.)

Kassette, moderne, kleine, in Ledermosaik und Handvergoldung. (Monatsschr. für Buchbind. u. verw. Gewerbe, 7.)

Kment, J. A. Der Handschuh und seine Geschichte. 3. verm. Aufl. 8⁰, VIII, 183 S. Wien, Buchdr. „Austria", Drescher & Co. M. 3. —.

Knockers, venetian. (Art Journal, Juni.)

Koch, H. Die Kunst der Fayence. (Der Sammler, 6.)

Koch, J. Der Kerbschnitt. 35 Vorlageblätter mit erläut. Text. Imp.-1⁰, 9 S. Text. Karlsruhe, A. Bielefeld's Hofbuchhdlg. M. 12. —.

Kronenkapsel, die, Margareta's von York. (Der deutsche Herold, XXI, 6.)

Kunstindustrie, die, der verschiedenen Nationen in d. Edelmetallen. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 12.)

Lessing, J. Ledertapeten. (Fachbl. f. Innendecoration, 13.)

Lieb, F. Jahresbericht der Abtheilung f. Textilindustrie (des nieder-österr. Gewerbe-Vereins). (Wochenschr. des n.-ö. Gew.-Ver., 22.)

Lind. Zwei ältere Krummstäbe. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 2.)

Lutsch, H. Aus Schlesiens Bergen. (Hirschberg, Gitterthüren. (Bl. f. Archit. u. Kunsthandw., 7.)

Maignien. Les artistes grenoblois (architectes, armuriers, brodeurs, graveurs, musiciens, orfèvres, peintres, sculpteurs, tapissiers, tourneurs, etc.), notes et documents inédits. 8⁰, 381 p. Grenoble, Drevet. fr. 15. —.

Majoliken, italienische. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 161.)

Mannheim, J. Les Armes européennes anciennes à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 629.)

Metallindustrie, die, Indiens. (Gewerbeblatt a. Württemberg, 22.)

Modelli d'arte decorativa. Fasc. 5, con 4 tav. in colori. Roma. L. 1. 60.

Molinier, E. Les candélabres de bronze fondus par Annibale Fontana pour la Chartreuse de Pavie. (L'Art, 620.)

— L'orfèvrerie civile à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 620.)

Müller, S. Nogle halsringe fra slutningen af bronze-alderen og fra den aeldste jernalder (Colliers de la fin de l'âge de bronze et du premier âge de fer). (Nordiske Fortidsminder udgivne af det Kgl. Nordiske Oldskriftselskab, H. 1.)

Müller, W. Ein Einband von Petit in Paris. (Monatsschr. f. Buchbind. u. verw. Gewerbe, 7.)

Muster für Majolica-Malerei. 1. Heft. gr.-f⁰. 4 farb. Taf. mit Contour-Abdr. Budapest, Révai. M. 5. —.

Nachahmung eines berühmten Porzellan-Lusters (Berlin). (Fachblatt f. Innendecoration, 11.)

Nübling, E. Ulms Baumwollweberei im Mittelalter. Urkunden und Darstellung. Ein Beitrag z. deutschen Städte- u. Wirthschaftsgeschichte. (Staats- und sozialwissenschaftl. Forschungen. Hrsg. von G. Schmoller. 9. Bd., 5. Heft.) gr. 8⁰, X, 207 S. Leipzig, Duncker & Humblot. M. 5.—.

Pabst, A. Die Krugsammlung des Freiherrn Albert von Oppenheim in Köln. (Kunstgewerbeblatt, N. F., I, 8.)

Pasqué, E. Die Gobelin-Manufactur in Paris. (Fachbl. f. Innendecoration, 13.)

Philippi, F. Die ältesten Osnabrückischen Gildeurkunden mit einem Anhange über das Rathssilber zu Osnabrück. 8⁰, VIII, 92. S. Osnabrück, Rackhorst. M. 2. 50.

Plafond-Malerei. (Decorationsmal., 1 ff.)

Porret, J. A. Bernard Palissy (1510 — 1590). Esquisse de sa vie, de son caractère et de ses œuvres. 12⁰, 56 p. Lausanne, Payot. fr. 1. —.

Raab, J. u. J. **Ludwig.** Moderne Motive für Schmuckwaaren, gezeichnet u. hrsg. 1. Jahrg. 12 Hefte. 2 Farbendr. gr. 4⁰. Gablonz, Rössler. à M. 2. —.

Remesch, W. Die Schlag- oder Holzpunzir-Technik. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 26.)

Revue de la reliure française, bulletin mensuel des reliures d'art, commerciale et particulière, papeterie, cartonnage, brochure, dorure, et des spécialités s'y rattachant, traitant les questions d'esthétique, d'économie, de bibliographie, connaissances utiles etc. 1re année. N⁰ 1, 5 mai 1890. 4⁰, à 2 col. 8 p. Impr. Bolbach. Abonn.: France, un an fr. 6. —; 6 mois fr. 3. —.; étranger un an fr. 7. —.; 6 mois fr. 3. 50. Un Numéro fr. —. 50.

Rossi, J. A. de. La Capsella d'argent africaine offerte au souv. pont. Léon VIII. par S. E. le cardinal Lavigerie, archevêque de Carthage. Trad. de l'italien par S. de Laurière. 8⁰, 88 p. et pl. Paris, Picard.

Roth, C. Anleitung zur Kerbschnitzerei. 8⁰, 28 S. mit 42 eingedr. Abbildungen. Leipzig, Seemann. M. —. 50.

Roth, C. Neue Kerbschnittmuster. 1. Lfg. f⁰ 10 Photolithogr. Leipzig, Seemann. M. —. 30

Santarelli, A. Maioliche de Forli. (Arte e storia, 17.)

Schenk zu Schweinsberg, G. Freih. Die älteste Beschreibung des Hohenlohe'schen Wappens. (Der deutsche Herold, XXI, 5.)

Sch(nabl), K. Weihrauchgefässe. (St. Leopold-Blatt, 7.)

Schnitzindustrie, die Oberammergauer. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 9.)

Stockbauer. Ein interessanter Bucheinband des 18. Jahrhunderts. (Monatsschrift f. Buchbinderei, 5.)

Stockhammer, J. Deutsche Möbel. (Der Colorist, 95.)

Toifel, W. F. Zur Geschichte der Papiertapete. (Tapeten-Ztg., III, 12.)

Tassini, G. Feste, spettacoli, divertimenti e piaceri degli antichi veneziani. 16⁰, 186 p. Venezia, stab. tip. lit. succ. M. Fontana. L. 2.—.

Tavole 25 riproducenti il sacro tesoro Rossi, corredate da 3 tavole di storici cimelî che ne confortano l'epoca opinata, pubblicato il 1⁰ gennaio 1888 ricorrendo il sacerdotale giubileo di Papa Leone XIII. 2. edizione. 4⁰, 28 tav. Roma, fototipia Danesi.

Töpferformen, alte. (Antiquar-Ztg., 27.)

Tröltsch. Die älteste Bronzeindustrie in Schwaben. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgeschichte, XII, 1—4.)

Ujfalvy, E. Note sur la céramique hongroise. (Revue des arts décor., 9. 10.)

Vachon, M. Exposition universelle de 1889: La ferronnerie d'art. (L'Art, 622.)

Vogler, F. Die Altenburger Bauern in ihren Trachten, Sitten und Gebräuchen. gr. 8⁰, 32 S. Altenburg, Bonde. M. 20. —.

Weale, J. La reliure au moyen-âge. (Rev. de l'art chrétien, IV, 1. 3.)

Weilbach, P. Innenräume aus Friedrichs VI. Zeit. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 2.)

Wismuthmalerei. (Decorationsmaler, 122.)

Zais, E. L'ébeniste David Roentgen. (Gaz. des B.-Arts, août.)

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Angst, A. Die Fälschungen schweizerischer Alterthümer. (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskunde, XXIII, 3.)

Barelli, V. Monumenti comaschi. Disp. VI a VIII. Como. f⁰, 15 tav. L. 2. 50.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach, Sachsen-Meiningen-Hildburghausen, Sachsen-Altenburg, Sachsen-Coburg-Gotha, Schwarzburg-Rudolstadt, Reuss ält. Linie u. Reuss jüng. Linie bearb. von P. Lehfeldt. Heft 7: Herzogth. Sachsen-Meiningen. Amtsgerichtsbezirk Kranichfelde u. Comburg. Mit 7 Lichtdruckbild. u. 43 Abbild. im Texte. IV u. S. 139—206. Jena, Fischer. M. 3. —.

Beiträge zur Kunsttopographie von Kärnthen: 1) M. Grösser, Drei unbekannte Weltgerichtsbilder; 2) F. G. Hann, Ein Flügelaltar in der Filialkirche Rabendorf. (Neue Carinthia, Heft 3.)

Bericht der k. k. Central-Commission für Erforschung u. Erhaltung der Kunst- u. histor.

Denkmale über ihre Thätigkeit im Jahre 1888 u. 1889. gr. 8°, 109 u. 114 S. Wien 1889 u. 90, Kubasta & Voigt in Comm. à M, 1. 60.

Böttger, L. Die Bau- und Kunstdenkmäler des Reg.-Bez. Köslin. Hrsg. von der Gesellschaft f. pommer'sche Geschichte u. Alterthumskde. 2. Heft. gr. 8°. Stettin, Saunier's Buchhdlg. in Comm. M. 2. —. Inhalt: Kreis Belgard u. Nachträge zum Kreise Colberg-Köslin.

Bulletin des musées, revue mensuelle publiée sous la patronage de la direction des beaux-arts et de la direction des musées nationaux par Ed. Garnier, sous-commissaire des expositions des beaux-arts, et Léonce Bénédite, attaché des musées nation. (musée du Luxembourg). N° 1. 15 févr. 1890. 8°, 40 p. Paris, L. Cerf. Abonn. annuel: Paris et départem. fr. 12. —.; étranger fr. 13. —.

Busl, K. A. Die ehemalige Benedictiner-Abtei Weingarten. 12°, 102 S. mit 4 Abbild. Ravensburg, Dorn. M. —. 40.

Erwerbungen d. Antikensammlungen in Deutschland. I. Berlin 1889. O. Puchstein: Sammlung der griechisch-römischen Sculpturen und Abgüsse. — A. Furtwängler: Antiquarium. II. München. G. Treu: III. Dresden. L. Mayer: IV. Stuttgart. (Jahrb. d. k. deutsch. archäolog. Instituts, V, 3.)

Godet, P. Courrier de Suisse. (Courrier de l'Art, 35.)

Hager, G. Die romanischen Alterthümer des bayerischen Nationalmuseums. (Allgem. Ztg., Beil. 139.)

Hann, F. G. Beiträge zur Kunsttopographie v. Kärnthen. (Neue Carinthia, 3.)

Haupt, R. u. Fr. **Weysser**. Die Bau- u. Kunstdenkmäler im Kreise Herzogth. Lauenburg. Hrsg. im Auftrage der Kreisstände. 2 Thle. gr. 8°. Ratzeburg (Leipzig, Strauch). M. 7. —.

Hewlett. Charles I as a Picture Collector. (The Nineteenth Century, August.)

Hofmann, A. Ueber Kunstgewerbe-Museen. (Kunstgewerbebl., Juli.)

Hymans, H. Correspondance de Belgique. (Gaz. des B.-Arts, septembre.)

Ilg, A. Reisenotizen aus Krain, Kärnten und dem Görzischen. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 2.)

Kellenberg. Unsere Museen und das Sammelwesen. (Sammler, 7.)

Lasteyrie, R. Album archéologique des musées des province publié sous les auspices du Ministère de l'instruction publique. 1re livr. 4°, avec 8 pl. Paris, Leroux. fr. 12. —.

Lutsch, H. Verzeichniss der Kunstdenkmäler der Provinz Schlesien. In amtlich. Auftrage bearb. 3. Bd. 2. u. 3. Lfg. gr. 8°. Breslau, Korn. M. 5. 20.

Muther. Die Kunst in England. (Die Grenzboten, 37.)

Paulus, E. Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des k. Ministeriums des Kirchen- u. Schulwesens bearb. Atlas. 2.—10. Lfg. qu.-f°. (à 6 Taf. in Lichtdr., Lith., Zinkogr. u. Holzschn.). Stuttgart, Neff. à M. 1. 60.

Schindler. Die Sammlungen des historischen Vereins des Cantons Glarus. Verzeichniss der Münzen, Medaillen, Waffen, Geräthe, Gemälde und Handschriften. (Jahrb. d. histor. Vereins f. d. Canton Glarus, H. 25.)

Weltausstellungspläne. (Deutsche Bau-Ztg., 80.)

Wyzewa, T. Le mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)

Agram.

— **Ljubić**, S. Popis arkeologičkoga odjela narzem. Muzeja u. Zagrebu. (Beschreibung der archäologischen Section d. nationalen Landesmuseums in Agram.) 8°, 472 S. und 12 Taf. Zagrebu, 1890.

Bari.

— **Voluntas**. Il museo provinciale de Bari. (Arte e storia, 21.)

Belfort.

— Musée de Belfort. (Courr. de l'Art, 29.)

Berlin.

— Architektur auf der diesjährigen Berliner Kunstausstellung. (Centralbl. der Bauverwaltung, 29a. 30.)

— Ausstellung von Delfter Fayencen in Berlin. (Sprechsaal, 21.)

— **Bahr**, H. Die 62. akademische Kunstausstellung zu Berlin. (Der Kunstwart, III, 22.)

— **Buchholz**, R. Verzeichniss d. im märkischen Provinzial-Museum der Stadtgemeinde Berlin befindlichen berlinischen Alterthümer von der ältesten Zeit bis zum Ende der Regierungszeit Friedrichs d. Gr. Mit kurzen Beschreibungen u. Erläuterungen, nebst 248 Abbild. Im Auftrage d. Direction bearb. gr. 8°, 156 S. Berlin, Winckelmann. M. 1. 25.

— **Dietrich**, W. Die Berliner Kunstausstellung. (Die Nation, 42.)

— **Donop**, L. Ausstellung der Radirungen von Bernh. Mannfeld in der National-Galerie, erläutert. gr. 8°, IV, 56 S. mit 3 Radirungen. Berlin. R. Wagner. M. 1. —.

— **Gurlitt**. Die akademische Kunstausstellung in Berlin. I. (Die Gegenwart, 28. 31.)

— **Jessen**. Die Bibliothek des königl. Kunstgewerbemuseums als Bildungsstätte d. jungen Handwerkers. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 32.)

— **Klein**, U. Kritische Betrachtungen eines Berliner Ausstellungsbesuchers. (Der Kunstwart, III, 22.)

— Künstlerisches auf der Pferde-Ausstellung (Berlin). (Der Kunstwart, 20.)

— **Rosenberg**, A. Die akademische Kunstausstellung in Berlin. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juli. — Die Grenzboten, 31—33.)

— Schmuckausstellung, die, im Berliner Kunstgewerbemuseum. (Kunstgewerbeblatt, Juli.)

— **Seidel**, P. Die Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts in Berlin. I. (Jahrb. d. köngl. preuss. Kunstsammlungen, XI, 3.)

— — Der Lustgarten am Schlosse in Berlin bis zu seiner Auflösung im Jahre 1715. (Forsch. zur brandenburg u. preuss. Geschichte. Hrsg. von R. Koser, Bd. 3, 1. Hälfte.)

Bremen.

— Bauten der Nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Bremen. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 29a. 30.)

— Eröffnung, zur, der Nordwestdeutschen Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung Bremen 1890. (Mittheil. des Gew.-Museums zu Bremen, 5.)

— Gewerbe- und Industrie-Ausstellung, Nordwestdeutsche, in Bremen. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 21. 27. — Die Gegenwart, 28. — Deutsche Bau-Ztg., 73. 74.)

— **Vp**. Bremer Ausstellungs-Briefe. (Allgem. Ztg., 157 ff.)

Budapest.

— **Diner**, J. Die Sammlung Kásász. (Kunstgewerbebl., N. F., I, 9.)

Clamecy.
— Catalogue de la bibliothèque de la Société scientifique et artistique de Clamecy. 8⁰, à 2 col., 22 p. Clamecy, impr. Staub.

Florenz.
— **Ferri Pas. Nerino.** Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla r. galleria degli uffizi di Firenze, compilato ora per la prima volta. Fasc. 1. 8⁰, p. 1—80. Roma, presso i principali Librai. (Ministero della pubblica istruzione: indici e cataloghi N⁰ XII.)
— **Ridolfi**, E. Dei provvedimenti e lavori fatti per le rr. gallerie e musei di Firenze negli anni 1885—1889. 8⁰, 35 p. Firenze-Roma, tip. dei fratelli Bencini, 1890.
— **Riegl**, A. Die Ausstellung weiblicher Handarbeiten in Florenz. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 9.)

Frankfurt a. M.
— Ausschmückung, die bildnerische, des Frankfurter Kaiserdomes. 8⁰, 22 S. mit 1 Lichtdr. Frankfurt a. M., Fösser Nachf. M. —. 50.
— **Luthmer**, F. Führer durch die Freih. K. v. Rothschild'sche Kunstsammlung. 12⁰, 96 S. mit Abbild. Frankfurt a. M., Jügel. M. 1. —.

Glasgow.
— Exhibition, the international, of Glasgow and Edinburgh. (The Athenæum, 3267.)

Grenoble.
— Musée de peinture et de sculpture de Grenoble. (Courrier de l'Art, 36.)

Hannover.
— **Reimers.** Ausstellung von Ornamentstichen in Hannover. (Kunstgewerbebl., Juli.)
— **Schönermark**, G. Wahrheit und Dichtung im Kestner-Museum zu Hannover. gr. 8⁰, 26 S. mit 8 Abb. Hannover-Linden, Manz. M. —. 80.

Klagenfurt.
— **Hauser**, K. Führer durch das historische Museum des Rudolfinums in Klagenfurt. 3. verb. Aufl. 16⁰, 88 S. Klagenfurt, v. Kleinmayr. M. —. 50.

Köln.
— Ausstellung von Erstlingserzeugnissen der Buchdruckerkunst. (Monatsschr. f. Buchbind. u. verw. Gewerbe, 7.)
— Besuch, ein, der Kölner Kriegs-Ausstellung. (Allg. Militär-Ztg., 61—63.)

Kopenhagen.
— Musée royal de Copenhague. (Courrier de l'Art, 28.)

London.
— British Museum Reports for 1889. (The Athenæum, 3276.)
— **Cook**, E. T. A popular handbook to the National Gallery. With Preface by John Ruskin. 3rd ed., revis., re-arranged and enlarged. 8⁰, 748 p. London, Macmillan.
— Erwerbungen des British Museum im Jahre 1889. (Jahrb. des k. d. archäolog. Inst., V, 3.)
— **Leroi**, P. Les trois principales Expositions de Londres. — The Royal Academy of Arts. — The Grosvenor Gallery. — The New Gallery. (Courrier de l'Art, 27.)
— **Moore.** New Pictures in the National Gallery. (The Fortnightly Rev., October.)
— **Raymond**, A. La Collection Perkins et les tableaux du douzième duc de Somerset. (Courrier de l'Art, 27.)
— — Les Turner de Farnley Hall. (Courrier de l'Art, 28.)
— **Smith**, C. Acquisitions of the British Museum. (The classical Rev., Vol. 4, N⁰ 6.)

London.
— **W . . . n**, G. Tudor-Ausstellung in London. (Der Sammler, 5.)

Mailand.
— **Carotti**, G. Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di archeologia in Milano nel 1889. (Archiv. stor. Lombardo, Ser. seconda, Anno 17, 1890, Fasc. 2.)
— **Frizzoni**, G. Recenti acquisti de Museo Poldi Pezzoli in Milano. (Archivio stor. dell' arte, maggio—giugno.)
— **Melani**, A. Courrier de Milan. (Courrier de l'Art, 28.)
— — Le Musée Poldi-Pezzoli à Milan. (Revue des arts décor., 9. 10.)

Manchester.
— **Lücke u. Janssen.** Die Gemäldeausstellung in Manchester 1887. (Nord u. Süd, Juli.)

Marburg i. H.
— Führer durch d. Ausstellung über alle Zweige des Buchgewerbes im Lande Hessen. gr. 8⁰, III, 75 S. Marburg i. H., Ehrhardt. M. —. 50.

Marseille.
Duplessis, G. Association des artistes marseillais. Deuxième exposition annuelle. (Courrier de l'Art, 31.)

München.
— Architektur, die, auf der Münchener Jahresausstellung. (Deutsche Bau-Ztg., 80. 81.)
— Ehrenbezeigungen an Architekten gelegentlich der diesjährigen Münchener Jahresausstellung. (Deutsche Bau-Ztg., 67. 68.)
— Exposition de Munich. (Chron. des arts, 30.)
— Habet Acht! Ein Vorwort zur Münchener Jahresausstellung 1890 von Apelles d. Jüngeren. gr. 8⁰, 12 S. München, Scherzer. M. —. 50.
— **Hager**, G. Die romanischen Alterthümer des Bayerischen Nationalmuseums. (Allgem. Ztg., Beil. 137—142.)
— **Muther.** Der Münchener Salon. (Die Gegenwart, 33.)
— **Nissen**, M. Zweite Münchener Jahresausstellung. (Der Kunstwart, III, 21.)
— Plastik, die, auf der zweiten Münch. Jahresausstellung. (Beil. z. D. Steinbildhauer, 22.)
— **Rosenberg**, A. Die Kunstausstellungen in München und Dresden. (Die Grenzboten, 40.)

Nürnberg.
— Ausstellung spätrömischer Kleidungsstücke im Hörsaal des Bayer. Gewerbe-Museums zu Nürnberg. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 11.)

Palermo.
— Bauten der nationalen Ausstellung von 1891 in Palermo. (Centralbl. der Bauverwaltung, 31. 32a. 33.)

Paris.
— **Albert**, M. Le Salon des Champs-Élysées. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)
— **Baignères**, A. Die diesjährigen Pariser Salons. (Die Nation, 39.)
— **Bénédite**, L. Les Écoles d'Art décoratif à l'Exposition universelle de 1889. (L'Art, 621.)
— **Bessières**, M. Le Musée Frédéric Spitzer et son catalogue. (L'Art, 621. 622.)
— **Boussenot.** Les Salons de 1890. La Société des artistes français. (Rev. du monde latin, juin—juillet.)
— **Diner**, J. Der Katalog d. Sammlung Spitzer. (Kunstgewerbeblatt, August.)
— — Die Sammlung Spitzer. (Zeitschr. d. Bayr. Kunstgew.-Vereins München, 7. 8.)
— **G.**, L. Musée du Louvre. (Chron. des arts, 27. 29.)

Paris.
— **Gonse,** L. Réouverture de la salle Rude au Musée du Louvre. (Chron. des arts, 28.)
— **Hofmann,** A. Friedrich Spitzer. (Kunstchronik, N. F., I, 28.)
— **Hoschedé,** E. Brelan de Salons. Revue critique des trois Salons de 1890. 12⁰. Paris, Tignol. fr. 3. 50.
— Inventaire général des œuvres d'art appartenant à la ville de Paris, dressé par le service des beaux-arts. Édifices civiles. T. 2. 8⁰, 639 p. et grav. Paris, Chaix.
— **Jourdain,** M. F. Constructions élevées du Champs-de-Mars par M. C. Garnier pour servir à l'histoire de l'habitation humaine; texte par M. F. Lourdain accomp. de nombreux croquis et illustré de 23 pl. gravées. f⁰, 21 p. Bruxelles, Claesen. fr. 50. —.
— **Kirsch,** B. Das Eisen auf der Pariser Weltausstellung 1889. (Wochenschr. d. n.-österr. Gewerbe-Ver., 33.)
— **L.,** A. Eugène Piot et ses collections. (Chronique des arts, 26.)
— **Lafenestre.** Les Salons de 1890. (Rev. des deux mondes, 15 juin, 1 juillet.)
— **Leroi,** P. Les ouvrages de peinture, sculpt. et grav. expos. au champ de Mars. (L'Art, 626.)
— **Mabilleau,** L. Le Salon du Champ de Mars. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)
— **Müntz,** E. Le musée de l'école des beaux-arts. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)
— Nederland op de wereldtentoonstelling te Parijs in 1889. Verslag uitgebracht door de commissie der Vereeniging ter behartiging van de Nederlandsche belangen bij de tentoonstelling te Parijs in 1889. 8⁰ en 96 p. met 6 plat. Haarlem, J. Enschedé e Zonen. (Niet in den handel.)
— Programme général de la deuxième exposition internationale (1890, juillet à novembre), au palais de l'Industrie, de la Société nationale des sciences et des arts industriels pour le perfectionnement et le développem. de l'industrie française. 8⁰, 32 p. Paris, impr. Dupont.
— **Reinach,** S. L'Histoire du travail en Gaule à l'Exposition universelle de 1889. 16⁰. Paris, Leroux. fr. 3. 50.
— **Roux.** Les deux salons de Paris. (Revue internationale, juin—juillet.)
— **Thoumas.** Exposition rétrospective militaire du Ministère de la guerre en 1889. 1re partie: 1. Le Moyen âge; 2. le Seizième Siècle. 4⁰, XII, 59 p. avec grav. et 3 pl. Paris, Boudet. fr. 20. —.

Pompeji.
— Case, le, e i monumenti di Pompei. Fascicolo 100—101: testo e tav. f⁰. Napoli. L. 32. —.
— **Halbherr,** F. A recent visit to Pompeii. (The Antiquary, 129.)

Prag.
— **Lübke,** W. Gemäldegalerie im Künstlerhause Rudolphinum zu P. (Allg. Ztg., B. 150—154.)

Rom.
— **Abbate,** E. Guida della Provincia di Roma. Pubblicazione del Club Alpino Italiano, Sezione di Roma. 8⁰, XXX u. 905 S. Mit Karten. Roma, Loescher.
— **Borgatti,** M. Castel Sant' Angelo in Roma. Storia e descrizione. 8⁰, 215 S. u. 35 Tafeln. Roma, Voghera.
— **Duchesne.** Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. (Mélang. d'arch. et d'hist., X, 3.)
— **Erculei,** R. Le Musée National Romain. (Courrier de l'Art, 33.)

Rom.
— **Ficker,** J. Die altchristlichen Bildwerke im christlichen Museum des Laterans, untersucht u. beschrieb. Gedruckt mit Unterstützung des kaiserl. deutsch. archäol. Instituts. gr. 8⁰, V, 211 S. mit 2 Taf. u. 3 Abbild. im Text. Leipzig, Seemann. M. 6. —.
— **Fleres,** U. Prima esposizione della città di Roma. (Arch. storico dell' arte, magg.—giug.)
— **Hirst,** J. A new museum for Rome. (The Antiquary, 128.)
— **Raimondi,** G. Exposition industrielle de la ville de Rome. (Courrier de l'Art, 24.)
— Rome. La Chapelle Sixtine. 16⁰, 44 p. Orléans, Herluison.

Saint-Étienne.
— Le Musée d'art et d'industrie de St.-Étienne. (Rev. des arts décor., 9. 10.)

Schweinitz.
— Museum, das städtische, in Schweinfurt. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 13.)

Steyr.
— **Ilg,** A. Kunstgeschichtliches aus Steyr. (Mitth. der k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 2.)

Strassburg.
— **Seyboth,** A. Das alte Strassburg v. 13. Jahrhundert bis zum Jahre 1870. Geschichtliche Topographie, nach den Urkunden u. Chroniken bearb. Imp.-4⁰, XVI, 331 S. mit eingedr. Abb. u. 44 Taf. Strassburg i. E., Heitz. M. 15. —.

Tours.
— Catalogue des objets exposés de la Société archéologique de Touraine à l'exposition rétrospective de 1890. 18⁰, VI, 186 p. Tours, Deslis frères.
— **Palustre,** L. Exposition rétrospective de Tours. (Gaz. des B.-Arts, juillet.)

Turin.
— **X.** Prima Esposizione italiana d'architettura in Torino. (Arch. stor. dell' arte, 3. 4.)

Twer.
— **Schmidt,** E. Das Provinzialmuseum in Twer. (St. Petersburger Ztg., 164, Feuilleton.)

Weimar.
— **Schmidt,** E. G. Verzeichniss d. Oberstlieutenant F. W. Schmidt'schen antiken Münzsammlung des Wilhelm-Ernst-Gymnasiums zu Weimar nach der Handschrift des Majors a. D. E. G. Schmidt hrsg. von O. Knott. 4⁰, 117 S. Weimar.

Wien.
— **A.,** R. Das Herrenhaus in der Allgem. land- u. forstwirthschaftlichen Ausstellung in Wien. (Ackermann's Illustr. Gewerbe-Ztg., 15.)
— Album der k. k. Gemälde-Galerie in Wien. 10 Farbendr. 12⁰. Wien, Heck. In Leinw.-Decke. M. 3. 50.
— Ausstellung, land- und forstwirthschaftliche, in Wien. [Allgemeines. Die Teplitzer Chamottewaaren-Fabrik.] (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 162. 163. 164.)
— **Ilg,** A. Die Ausstellung von Aufnahmen alter Kunstdenkmale (im Oesterr. Museum für Kunst und Industrie). (Die Presse, 136.)
— Textilsammlung, die, des k. k. Oesterr. Museums. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., V, 8.)
— **Vincenti,** C. Kunstarbeit im Hause. (Allg. Ztg., 166.)
— — Ein „Herrenhaus". (Allgem. Ztg., 176.)
W. F.-B. Die Plastik auf der Jahresausstellung im Künstlerhause. (Der d. Steinbildhauer, 18.)
— **Freytag,** C. Zur Eröffnung d. Stadtmuseums der Stadt Znaim. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Museums, 7.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. Oct. 1890 bis 1. März 1891.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Adeline's Art Dictionary, Containing a complete Index of all Terms used in Art, Architecture, Heraldry and Archæology. Translated from the French and Enlarged. With nearly 2000 Illusts. Cr. 8⁰, VII, 422 p. Virtue.

Anleitung zur Aquarellmalerei, nebst einer Abhandlung über d. Farbenlehre. (Moser's Bibl. der Handarbeiten, 2. Bd.) 12⁰, 39 S. Leipzig, Volkening. M. —. 50.

Bareš, J. Grundzüge des Aehnlichkeitsstyls. gr. 8⁰, 44 S. mit 24 Taf. Prag, Bursík & Kohout in Comm. M. 5. —.

Bellay, C. P. Proportions du corps humain. Abrégé de l'ouvrage de Jean Cousin, avec adjonction des canons de proportions employés à différentes époques. 8⁰, 79 p. avec fig. et pl. Paris, Delagrave.

Bender, F. Klassische Bildermappe. Abbildg. künstlerischer Werke zur Erläuterung wichtiger Schulschriftsteller. II. Heft. Darmstadt, Zedler & Vogel, 1890.

Bie, O. Plastik und Allegorie. (Der Kunstwart, IV, 2; nach „Frankf. Ztg.", 274.)

Biese, A. Das Associationsprincip u. der Anthropomorphismus in der Aesthetik, ein Beitrag zur Aesthetik des Naturschönen. Gymn.-Programm Kiel. 34 S.

Böttcher, F. Der Empire-Stil. (Fachblatt f. Innendecoration, 17.)

— Kunstgewerbliche Betrachtungen. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 36.)

Bötticher, G. Naturalistische oder ornamentale Verzierungsweise? (Das Kunstgewerbe, I, 1. — Tapeten-Ztg., 20.)

Bodenschatz, L. Ueber das Selbststudium auf dem Gebiete der Kunstindustrie. (Fachbl. f. Innendecor., 22.)

Bok. Die königl. Kunstschule in Stuttgart. (Deutsche Bau-Ztg., 68.)

Brucke, E. Les Couleurs au point de vue physique, physiologique, artistique et industriel. 12⁰ avec fig. J. B. Baillière. fr. 3. 50.

Carocci, G. L'arte nelle forme del culto. (Arte e storia, X, 1.)

Carriere. Natur und Kunst. (Nord u. Süd, Oct.)

Day, L. F. The Anatomy of Design. 2nd edit. Illustr. 8⁰, p. 60. London, Batsford. 3 sh. 6 d.

Du Bois-Reymond, E. Naturwissenschaft und bildende Kunst. Rede zur Feier des Leibnizschen Gedächtnisstages in der Akad. d. Wiss. zu Berlin am 3. Juli 1890 gehalten. (Deutsche Rundschau, 2.)

F. H. Die Kunst im Schulunterricht. (Deutsche Bau-Ztg., XXIV, 88.)

Falke, J. Poesie in der Wohnung. (Illustrirte kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., II, 1.)

Fau. Anatomy of the External Forms of Man. For the Use of Artists, Sculptors etc. f⁰. Balliere, Tyndall and Co.

Feldegg, F. Die Stellung des Kunstgewerbes zum Fabriksbetrieb. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., VI, 1.)

Fischer, A. Einiges über Eck-Decorationen. (Illustr. kunstgew. Zeitschrift f. Innendecor., II, 1.)

Fischer, L. H. Die Technik d. Aquarell-Malerei. Mit 17 Textillustr. u. 15 Illustr. in Farbendr. 4. verb. Aufl. gr. 8⁰, 112 S. Wien, Gerold's Sohn. cart. M. 5. —.

Fleischmann. Der Staat und die Kunstschulen. (Die Gegenwart, 36.)

Flinzer, F. Die Pflanze im Ornament. (Das Kunstgewerbe, I, 1.)

Fritsch, K. E. O. Stilbetrachtungen. (Deutsche Bau-Ztg., 70.)

— Stilbetrachtungen. Auf der IX. Wanderversammlung d. Verbandes deutsch. Architekten- u. Ingenieur-Vereine zu Hamburg am 26. Aug. 1890 vorgetragen. (Aus „Deutsche Bauztg.") gr. 8⁰, 39 S. Berlin, Töche. M. —. 50.

Froriep, A. Anatomie f. Künstler. 2., verb. u. verm., sowie durch zahlreiche Abbild. im Texte u. einer Lichtdr.-Taf. bereicherte Aufl. hoch 4⁰, VIII, 128 S. mit 42 Bl. Erklärungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. M. 10. —.

Gefässzeichnungen, proportionale. (Sprechs., 42.)

Goethe über die Bedeutung rationeller Maltechniken. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 108. 109.)

Götz, W. Unterschiedliche Massnahmen von Seiten des Staates zu kunstgewerblicher Erziehung des Volkes. (Wieck's Gew.-Ztg., 49.)

Grassmann, R. Die Verkehrslehre od. die Geisteslehre. Enth.: Die Lehre vom Hause, die Lehre vom Gewerbe, die Kunstlehre oder Aesthetik und die Wissenschaftslehre. IX, 396 S. (Bd. 6 von: R. Grassmann, Das Gebäude d. Wissens.) gr. 8⁰. Stettin, Grassmann.

Gurlitt, C. Das Kunstgewerbe und die Frauen. (Ill. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., II, 1.)
— Das Kunsthandwerk u. seine Zukunft. (Die Gegenwart, 48.)
— Die Musterzeichner-Frage. (Tapeten-Ztg., 1.)

Hamerton, P. G. The present state of the fine arts in France. (The Portfolio, 13.)

Hausmann, S. Der Kalender und die bildende Kunst. (Die Kunst f. Alle, 7.)

Heiden, M. Motive. Sammlung von Einzelformen aller Techniken des Kunstgewerbes als Vorbilder und Studienmaterial. (In 30 Doppelheften.) 1. u. 2. Heft. f⁰. 10 Taf. Leipzig, Seemann. M. 2. —.

Heusler, A. Goethe und die italienische Kunst. gr. 8⁰, 41 S. Basel 1891, Reich. M. 1. —.

Hochschätzung, die, der Allegorie in d. Plastik. (Der Kunstwart, IV, 2.)

Hoffmann, M. Leitfaden der Aesthetik. Zum Schulgebrauch u. zur Selbstbelehrung. gr. 8⁰, VIII, 90 S. m. Fig. Wien 1891, Perles. M. 2. —.

Hofmann, R. Gegen den systematischen Unterricht im Stilisiren von Pflanzen. (Das Kunstgewerbe, 6.)

Holz, A. Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. 8⁰, V, 156 S. Berlin, Issleib. M. 3. 50.

Holzschnitz-Schule, die, in Empfertshausen. (Bayer. Gew.-Ztg., 22.)

Ilg, A. Die Beziehungen der Antiquitäten-Liebhaberei z. modernen Kunstgewerbe. (Wochenschrift d. n.-ö. Gew.-Vereins, 43.)

Jouin, H. Les derniers statuts de l'Academie de Peinture et de Sculpture (1777). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 7. 8.)

Klauer, J. A. Gewerbliches Zeichnen im Zusammenhalte mit der Nürnberger Zeichenausstellung. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 3.)

Knille, O. Neue Grübeleien eines Malers. (D. Rundschau, XVII, 5.)

Kohler, J. Ueber die Renaissance des Farbensinnes. (Die Gegenwart, 47.)

Krassnig, J. Die Principien des Schönen. gr. 8⁰, 37 S. Nikolsburg, Nafe. M. 1. —.

Krumbholz, K. Das Stilisiren der Naturformen. (Das Kunstgewerbe, 7.)

Kunst und Kritik. (Fachbl. f. Innendecor., 24.)

Lemcke, C. Aesthetik. 6., aufs neue durchgearbeit. u. verb. Aufl. 2 Bde. gr. 8⁰, IX, IV, 642 S. m. Abbild. Leipzig, Seemann. M. 10. —.

Lohr, F. Archäologischer Anschauungsunterricht. (Lehrproben u. Lehrgänge aus d. Praxis der Gymnasien, 25.)

Lübke, W. Altes und Neues. Studien u. Kritiken. gr. 8⁰, VIII, 522 S. Breslau 1891, Schles. Verlagsanstalt. M. 8. —.

Luthmer, F. Die Erziehung des Publicums. (Wieck's D. Gewerbe-Ztg., 35.)

Mähr, A. Zur symbolischen Bedeutung des T. (St. Leopold-Blatt, 10.)

Mayr, G. Das Kunstgewerbe und das tägliche Leben. (Zeitschr. des Kunstgew.-Vereins in München, 7. 8.)

Mejborg, R. Der Stil unserer Zeit. Heimische Kunstindustrie in d. Baukunst u. das 19. Jahrhundert. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

Mielke, R. Die Revolution in der bildenden Kunst. gr. 8⁰, 67 S. Berlin, Bohne. M. 1. —.

Nackte, das, in der Malerei. (Der Kunstwart, IV, 3.)

Offermann, F. Bunt oder einfarbig? (Der Kunstwart, 5.)

Organisation und Entwickelung der „Kunstgewerblichen Fachschule in Gablonz a. N.“ (Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, IX, 2. 3.)

Pohlig, C. T. Die Bedeutung des Zeichnens für das Gewerbe und für die allgemeine Bildung. [Vortrag.] (Bayer. Gew.-Ztg., 23.)

Pottier, E. Grèce et Japon. (Gaz. des Beaux-Arts, août.)

Reich. Gian Vincenzo Gravina als Aesthetiker. (Sitzungsber. d. kais. Akad. d. Wiss. zu Wien, philos.-hist. Kl, Bd. 120.)

Reichensperger-Jansen und der Kunsthistoriker Prof. Dr. Wilhelm Lübke. Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei, namentlich in Sachen der im 16. Jahrhundert in Deutschland eingeführten „antik.-wälschen Kunstmanier“, genannt „deutsche Renaissance“. gr. 8⁰, 36 S. Frankfurt a. M. 1891, Fösser Nachf. M. —. 50.

Schema, das, in der Kunst. (Der Kunstwart, IV, 1.)

Schliepmann, H. Ueber Ausstellungen von Schülerarbeiten. (Das Kunstgewerbe, 2.)

Schmid, M. Kunstlehre und Zeichenunterricht. (Kunstgewerbebl., N. F., II, 1.)

Schumann, P. Kunst und Schule. (Das Kunstgewerbe, 3. — Der Kunstwart, IV, 2.)

Stade. Vorschläge für eine wünschenswerthe Reform des Zeichenunterrichts an unseren höheren Lehranstalten. Progr. der Realschule zu Sondershausen. 4⁰, 13 S.

Steinbrecht, G. Zu „Proportionale Gefässzeichnung.“ (Sprechsaal, 44.)

Stil, französischer. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 41.)

Stilbetrachtungen. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 35a. 36. — Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 1.)

Thieme, F. O. Anleitung zu Skizzierübungen, zusammengestellt aus Handzeichnungen von Rembrandt u. s. w. 30 Skizzen in Lichtdr., 10 in Steindr. Mit Text versehen und hrsg. f⁰, 8 S. Text. Dresden 1891, Stengel & Markert. M. 7. —.

Unterricht, kunstgewerblicher. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 47.)

Urbilder, die, der Ornamente. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 49.)

Wouwermann, A. Die Haltbarkeit der Aquarellfarben. (Die Kunst f. Alle, 5.)

Wurmbrand, G. Ueber gesetzliche Formenentwickelungen. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., V, 10.)

Zeichenunterricht, der, in seinen Beziehungen zu unserem Kunstgewerbe. (Corresp.-Bl. für d. D. Malerbund, 46.)

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Album archéologique des musées de province, publ. sous les auspices du ministère de l'instruction publique et sous la direction de Rob. de Lasteyrie. 1er livr. 4⁰, XL, 48 p. Paris, Leroux.

Altertümer von Pergamon. Hrsg. im Auftrage d. königl. preuss. Ministers der geistl. etc. Angelegenheiten. (In 8 Bdn.) 8. Bd 1. Hälfte. gr. 4⁰. Berlin, Spemann. M. 40. —. Inhalt: Die Inschriften von Pergamon. Unter Mitwirkung v. E. Fabricius u. C. Schuchhardt hrsg. von M. Fränkel. 1. Bis zum Ende der Königszeit. XII, 176 S. mit 1 farb. Karte.

Amateur, L', revue artistique bimensuelle. Peintures, illustrations, eaux-fortes. Première année. N⁰ 1. 15 oct. 1890. 4⁰, 4 p. et planche. Paris, impr. Menard et Co. Abonn.: anuel: Paris, 15 fr.; départ. et union postale, 18 fr.

Amelino, G. L'età del bronzo nella Calabria. 8⁰, 8 S. mit Abbild. Napoli 1890.

Arenhold, L. Die historische Entwickelung der Schiffstypen vom römischen Kriegsschiff bis zur Gegenwart. In 30 Heliograv. mit erläut. Text. qu.-gr. 4⁰, 24 S. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 30. —.

Atelier, das. Organ f. Kunst und Kunstgewerbe. Red.: W. Rosenhagen. 1. Jahrg. Nov. 1890 bis Oct. 1891. 24 Nrn. (2 B.) gr. 4⁰. Berlin, Amelang. M. 2. —.

Aus der Anomia. Archäologische Beiträge. Carl Robert zur Erinnerung an Berlin dargebracht. gr. 8⁰, III, 214 S. mit eingedr. Abbild., 3 Lichtdrucktafeln u. 1 Beilage. Berlin, Weidmann. M. 7. —.

Barbier de Montault, X. Traité d'iconographie chrétienne. Orné de 36 planches comprenant 394 dess. par H. Nodet. 2 vol. 8⁰. T. 1er, 414 p.; 2nd, 517. Paris, Vivès.

Baumeister, A. Bilderhefte aus d. griechischen und römischen Alterthum für Schüler. 7. u. 8. (Schluss-)Heft. gr. 4⁰. München, Oldenbourg. compl. M. 10. —. Inhalt: Kunstentwicklung. I. II. (S. 237—316).

Beer, A. Acten, Regesten und Inventare aus dem Archivio General zu Simancas. (Jahrb. d. kunsth. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XII.)

Beltz. Die typischen Formen der vorchristl. Funde in Mecklenburg. (Correspondenzbll. d. Gesammtver. d. deutsch. Geschichts- u. Alterthumsvereine, 12.)

Bethe, E. Aktäon. (Mittheil. des k. deutschen archäol. Instit., XV, 3.)

Bie, O. Kampfgruppe und Kämpfertypen in der Antike. gr. 8⁰, III, 160 S. Berlin, Mayer & Müller. M. 3. 60.

Bötticher. Schliemann's Troja und seine Vertheidiger. (Nord und Süd, Oct.)

— Zum Streite um Troja-Hissarlik. (Die Post, 23. IX. 1890, Nr. 261.)

Bronzeschwerter aus Nahořan und St. Georgen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 3.)

Bredius, A. De Kunsthandel te Amsterdam in de XVIIe eeuw. (Amsterdamsch Jaarboekje v. Gesch. en Lett. 1891.)

Brunn, H. Nekrolog auf J. de Witte. — Nekrolog auf L. v. Urlichs. (Sitzungsber. d. philos.-philolog. u. hist. Classe d. k. bayer. Akad. d. Wiss. zu München, 1890, Bd. II, Heft 1.)

Burckhardt, J. The Civilisation of the Renaissance in Italy. Authorised Translation. By G. C. Middlemore. 8⁰, p. 576. London, Sonnenschein. 15 sh.

Cabrol, E. Voyage en Grèce. 1889. Notes et impressions. Vingt et une planches en héliogr. et cinq plans lithograv. tirés hors texte. 4⁰, 158 S. Paris, Libr. des bibliophiles. fr. 30. —.

Cartailhac. Les bronzes préhistoriques du Cambodge et les recherches de M. Jammes. (L'Anthropologie, 6.)

Caviezel, H. Die neuesten archäologischen Funde in Graubünden. (Anz. f. schweiz. Alterthk., 3.)

Charavay, E., et J. **Guiffrey**. Quittances et pièces diverses concernant des artistes du XVIe et XVIIe siècle. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Chlingensperg-Berg, M. Das Gräberfeld von Reichenhall in Oberbayern. Geöffnet, untersucht und beschrieben. gr. 4⁰, V, 164 S. mit 1 Karte u. 40 Fundtaf. in unveränderl. Lichtkupferdr. Reichenhall, Bühler. M. 40. —.

Clemen, P. Die Portraitdarstellungen Karls d. Grossen. (Zeitschrift d. Aachener Geschichtsvereins, 12.)

Cloquet, L. Éléments d'Iconographie chrétienne. Types symboliques. gr. 8⁰, 380 p. avec 350 gravures dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin. fr. 5. —.

Conze, A. Das archäologische Institut und die Gymnasien. (Verhandl. der 40. Versamml. d. Phil. u. Schulm. in Görlitz 1889. S. 121—129.)

Curtius. Studien zur Geschichte d. griechischen Olymps. (Sitzungsber. d. k. preuss. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 1890, 42 u. 43.)

Diehl, C. Notes sur quelques monuments byzantins de Calabre. (Mélanges d'archéol. et d'art, X, 3.)

Dobbert, E. Goethe und die Berliner Kunst. (National-Ztg., 1891, 1. u. 3. Febr.)

Drach, C. A. Briefe des Kunstsammlers Antoine Rutgers an den Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen. (Oud-Holland, VIII, 3.)

Duchesne, L. Notes sur la topographie de Rome au moyen-âge. VII. Les légendes chrétiennes de l'Aventin. (Mélanges d'archéol. et d'art. X, 3.)

Durm, J. Zum Kampf um Troja. [Aus: „Centralbl. f. Bauwesen".] gr. 8⁰. 9 S. mit 3 Taf. Berlin, Ernst & Korn. M. 1. 50.

Ely, T. Manual of Archæology. With an Index and 114 Illusts. gr. 8⁰, XII, 272 S. London, H. Grevel and Co.

Feigl, H. Dayakische Kunst. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 8.)

Feuchtwang, D. Kunst und Leben in Assur u. Babel. (Mitth. des wissensch. Clubs in Wien, XII, 2.)

Finály, H. Der Fund von Apahida. (Ungar. Revue, 9.)

Förster, R. Denkmäler welche sich auf Laokoon beziehen oder bezogen worden sind. (Verhdl. der 40. Versamml. deutsch. Philologen u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 298—307.)

— Philologische Parerga zum Laokoon. (Verhandl. der 40. Versamml. deutsch. Philologen u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 428—438.)

— Ueber die Entstehungszeit des Laokoon. (Verhdlg. der 40. Versamml. der Philologen u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 7—94.)

Forrer, R. Römische Bronzenachbildungen prähistorischer Steinbeile. (Antiqua, 5.)

Fournereau, L. Les ruines Khmères (Cambodge et Siam). Documents complémentaires d'architecture, de sculpture et de céramique. 4⁰, avec 110 pl. Leroux. fr. 50. —.

Freund, W. Wanderungen auf klassischem Boden. Zur Einführung in die Kulturgeschichte der Griechen und Römer. Mit Ortsplänen u. Abbild. 3. Heft (Delphi u. Olympia.) gr. 8⁰, 68 S. Breslau, Wohlfahrt. M. 1. —.

Fürstengrab, ein lykisches. (National-Ztg., 523.)

Furtwängler, A. Die Bronzen und die übrigen kleineren Funde von Olympia, bearb. (Olympia. Die Ergebnisse der von dem Deutschen Reich veranstalteten Ausgrabungen, im Auftrage d. k. preuss. Ministers d. geistl. etc. Angelegenheiten hrsg. v. E. Curtius u. F. Adler. 4. Text- u. Taf.-Bd.) gr. 4⁰ u. gr.-f⁰. Berlin, Asher & Co., 1890. XII, 220 S. mit Abbild. u. 71 Taf. in Heliograv. M. 300. —.

— Orpheus. Attische Vase aus Gelea. (15. Programm z. Winckelmannsfeste d. archäol. Ges. zu Berlin.)

Germano. The House of the Martyrs John and Paul Recently Discovered on the Coelian Hill at Rome. (The American Journ. of Archæol., XI, 3.)

Goethe's Briefwechsel mit Freunden und Kunstgenossen in Italien 1788—1790. Zur Nachgeschichte der italienischen Reise. Hrsg. von O. Harnack. (Schriften der Goethe-Gesellschaft 5. Bd.) Mit 4 Lichtdrucken. 8⁰, XXXVI u. 259 S. Weimar, Verlag d. Goethe-Gesellschaft.

Gräf, B. Athenakopf in Neapel. (Aus d. Anomia, C. Robert z. Erinnerung an Berlin.)

Gradmann, E. Das Kunstleben der Staufenzeit in Schwaben. (Württemberg. Neujahrsblätter. Hrsg. von J. Hartmann.) gr. 8⁰, 64 S. mit 9 Abbild. Stuttgart 1891, Gundert. M. 1. —.

Graham, A. A triumphal arc at Timegad (Thamugas), Algeria. (The Builder, 2487.)

Habel, P. Die neuesten Ausgrabungen d. Deutschen und Neugriechen auf griechischem Boden. (Nord u. Süd, Febr.)

— Heinrich Schliemann und Ernst Bötticher. (Neue Jahrb. f. Philol., 8. Heft.)

Halbherr. A Review of Greek Archæology during 1890. (The Antiquary, Januar.)

Heierli, J. Die Römervilla in Lunkhofen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 1.)

— Ein Grabfund aus Steinhausen, Canton Zug. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 3.)

— Gräberfunde in Mettmenstetten (Zürich). (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Hein, A. R. Die bildenden Künste bei d. Dayaks auf Borneo. Ein Beitrag zur allgem. Kunstgeschichte. Lex.-8⁰, XIV, 228 S. mit 1 Titelbilde, 10 Tafeln, 90 Text-Illustr. u. 1 Karte. Wien, Hölder. M. 14. —.

Hein, W. Das Dreizinkenkreuz. (Mittheil. der anthropolog. Gesellsch. in Wien 1890, 6. 7.)

Hope, J. Excavation at Silchester. (The Antiquary, 1890, 131 u. 132 (Oct., Nov.)

Hostmann, C. Studien zur vorgeschichtlichen Archäologie. Mit einem Vorwort von Lindenschmit. gr. 8⁰, VII, 221 S. Braunschweig, Vieweg & Sohn. M. 7. —.

Hülsen, C. Il „museo ecclesiastico" di Clemente XI Albani. (Bull. della comm. archeol. comunale di Roma, XVIII, 9. 10.)

Ilg, A. Urkundliches zur Kunstgeschichte des Stiftes Klosterneuburg (1616—1629). (Ber. u. Mitth. des Alterthumsver. zu Wien, XXVI, 2.)

Kausch, O. Die indisch-mythologischen Darstellungen asiatischer Sammelgegenstände. (Der Sammler, XII, 13.)

Kawerau, W. Kunstgeschichtliche Skizzen. VII, 192 S. Halle a. S., Niemeyer. M. 3. —.

Király, P. Ulpia Trajana Augusta colonia Dacia Sarmizegetusa metropolis. Dacia fövárosa Várhely Hunyad megyében. 8⁰, 197 S. mit Abbild im Text. Budapest, Athenæum társulat.

Klein, W. Die griechischen Vasen mit Lieblingsinschriften. [Aus: „Denkschr. der k. Akad. d. Wiss."] Imp.-4⁰, VIII, 96 S. mit 1 Titelbild u. 37 Abbildg. im Text. Wien, Tempsky in Comm. M. 7. —.

Köpp, F. Eduard Schaubert's handschriftlicher Nachlass. (Archäol. Anzeiger, 1890, 4.)

Koldewey, R. Das sogenannte Grab des Sardanapal zu Tarsus. (Aus der Anomia, C. Robert z. Erinnerung an Berlin.)

Lampel, A. Die Heiligenscheine in der Kunst. (Allg. Ztg.. 275, Beil.)

Lange, K. Der Papstesel. Ein Beitrag z. Kultur- u. Kunstgeschichte d. Reformationszeitalters. Mit 4 Taf. in Lichtdruck. gr. 8⁰, VIII, 118 S. Göttingen, Vandenhöck & Ruprecht's Verlag. M. 4. —.

Lecoy de la Marche. Le XIIIᵉ siècle artistique. 8⁰, 430 p., 190 grav. dans le texte. fr. 5. —.

Liebenau, T. Analekten aus St. Urbaner Handschriften. (Anz. f. schweiz. Alterthskde., 2.)

— Aus der Stiftsrechnung von Luzern von ca. 1520—1525. (Anz. f. schweiz Alterthskde., 3.)

Lloyd, W. W. The principles of proportion as practically employed in the Parthenon. (The Builder, 2482.)

Lugari. Recenti scoperte nel cimiterio e basilica di S. Sebastiano ad Catacombas. (Cron. mens. di archeologia del Prof. M. Armellini, XXIV, 7.)

Marucchi, O. Il cimiterio e la basilica di S. Valentino, e guida archeologica della via Flaminia dal Campidoglio al ponte Milvio. 8⁰, 140 S. mit 4 Taf. Roma 1890.

Mau, A. Scavi di Pompei 1888—1890. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Röm. Abth., V, 2.)

Maxwell, W. S. The Annals of the Artists of Spain. New and Revised ed. 4 vols. J. C. Nimmo.

Mayer, M. Ueber d. Verwandtschaft heidnischer und christlicher Drachentödter. (Verhandl. d. 40. Versamml. d. Philolog. u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 336—348.)

Mazzoleni, A. Le rovine di Selinunte: studio archeologico. 8⁰, 39 S. Catania 1890.

Meisterhans, K. Frühgermanische Gräberfunde aus Grenchen, Canton Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 3.)

Milani, A. Dionysos, Eirene e Pluto. (Mitth. d. k. d. archäol. Inst., Röm. Abth., V, 2.)

Müntz, E. La Renaissance française, allocution prononcée à la quatorzième réunion des sociétés des beaux-arts des départements. 8⁰, 12 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

— Un cour de la Haute-Italie à la fin du XVᵉ siècle. Ludovic de More et Léonard de Vinci. (Rev. des Deux Mondes, 15 nov.)

Münzenberger, E. F. A. Zur Kenntniss u. Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte d. vaterländ. Kunst. 8. Lfg. f⁰. (1. Bd., S. 169—208 m. 10 Lichtdr.-Taf.) Frankfurt a. M., Fösser Nachf. in Comm. à M. 6. —.

Murray, A. S. A History of Greek Sculpture. Revised ed. Illusts. 2 vols. 8⁰, 864 p. Murray.

Neubacher-Tischler. Gräberfunde aus der Völkerwanderungszeit in Goisern (Salzkammergut.) (Mitth. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien, 1890, 6. 7.)

Ohnefalsch-Richter. Cyperns Cultur im Alterthume. (Mitth. der Anthropol. Gesellsch. in Wien, 1890, 6. 7.)

Pander, E. Das Pantheon der Tschangtscha Hutuktu. Ein Beitrag zur Iconographie des Lamaismus. Hrsg. u. mit Inhaltsverzeichniss versehen von A. Grünwedel. [Aus: „Veröffentlichungen a. d. k. Museum für Völkerkunde."] f⁰. (S. 45—116 mit Abbildungen.) Berlin, Spemann. M. 8. —.

Peñafiel, A. Monumentos del arte mexicano antiguo. Ornamentacion, mitologia, tributos y monumentos. Se imprime por acuerdo del Señor Gral. Cárlos Pacheco, secretario de Fomento, siendo presidente de la Républica el Señor General Porfirio Diaz. Obra acompañada de 2 volumenes de láminas. gr.-f⁰. III, 130; III, 108 u. III, 108 S. in span., franz. u. engl. Sprache m. 317 z. Thl. farb. Taf. u. 1 Bl. Text in 2 Mappen. Berlin, Asher & Co. M. 900. —.

Perrot, H. und C. **Chipiez.** History of Art in Sardinia, Judäa, Syria and Asia Minor. From the French. 2 vols. 8⁰, p. 584. London, Chapman. 36 sh.

Poland, F. Das Theater in Olympia. (Commentationes Fleckeiseniananae, Lipsiae 1890, S. 247 bis 256.)

Puchstein, Dr., on the Parthenon marbles. (The Builder, 2479.)

Puchstein, O. Pseudohethitische Kunst. Ein Vortrag. Berlin, 5. Juni 1800. 8⁰, 22 S. Berlin, D. Reimer. M. 1. —.

Pulszky, F. Die Renaissance u. König Mathias. (Ungar. Revue, 8.)

Ravaisson, F. La Vénus de Milo. (Chron. des arts, 37. — Rev. archéolog., 1890, sept.—oct.)

Reber, B. Archäolog. Beobachtgn. im Canton Wallis. (Anz. f schweiz. Alterthumskde. Oct.

— Zusammenstellung meiner archäolog. Beobachtungen im Cant. Wallis. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 4.)

Reinach, S. Courrier de l'art antique. (Gaz. des B.-Arts, nov.)

— La Victoire de Samothrace. (Gaz. des B.-Arts, fevr.)

— M. Ravaisson et la Vénus de Milo. (Chron. des arts, 36.)

— Peintures de vases antiques, recueillis par Millin (1808) et Millingen (1813), publiées et commentées par S. R. 4⁰, avec planches. F. Didot. (Bibliothèque des monumts. figurés grecs et romains, Tome II.) fr. 30. —.

— Tête en bronze de dieu cornu, découverte à Lezoux (Puy-de-Dôme), et appartenant au Musée de Saint-Germain. (Revue archéolog., nov.—dec.)

Reymond, W. Histoire de l'art depuis les origines jusqu'à nos jours. Architecture, Statuaire, Peinture. Illustr. d'après les monum. 2ᵉ édit. 8⁰, 301 p. avec grav. Paris, Delagrave.

Richter, O. Ueber die moderne Zerstörung Roms und deren Einfluss auf die Erforschung der antiken Stadt. (Verhandlgn. d. 40. Versamml. deutscher Philologen u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 17—30.)

Riegl, A. Neuseeländische Ornamentik. (Mitth. d. Anthropol. Gesellsch. in Wien, 1890, 6. 7.)

Ritz, R. Ueber ein vorgeschichtl. Denkmal im Eringerthal. (Anz. f. schweizer. Alterthumskunde, Oct.)

Robert, K. Homerische Becher. (15. Progr. z. Winckelmannsfeste d. archäolog. Gesellsch. zu Berlin.)

Roscher, W. H. Studien zur griech. Mythologie u. Kulturgesch. v. vergleichenden Standpunkte. IV. Heft: Ueber Selene u. Verwandtes. Mit e. Anh. v. N. G. Politis üb. die bei den Neugriechen vorhand. Vorstellungen vom Monde u. 5 Bildertaf. gr.-8⁰, XVI, 202 S. Leipzig, Teubner. M. 6. —.

Sarre, F. Beiträge z. mecklenburgischen Kunstgeschichte. Inaug.-Diss. 8⁰, 109 S. Leipzig.

Savignoni, L. Due monumenti con iscrizioni d'artisti. (Mitth. d. k. deut. archäolog. Instit., Röm. Abth., V, 2.)

Sayce. On a Hittite seal purchased at Smyrna. (The archæolog. Journal, XLVII, 187.)

Schaaffhausen, H. Eine römische Aedicula von Carden an der Mosel. (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, LXXXIX.)

— Zwei römische Bronzefunde aus Cöln. (Jahrb. d. Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 89.)

Schneider, A. Die archaischen Marmorsculpturen auf der Akropolis zu Athen. (Verhandl. d. 40. Versamml. deutsch. Philol. u. Schulmänner in Görlitz 1889, S. 348—367.)

Schneider, A. Prolegomena zu einer neuen Galerie heroischer Bildwerke. gr. 8⁰, 72 S. mit 17 Abbild. Leipzig, Engelmann. M. 1. 60.

Schneider, R. Antike Bronzen. (Jahrb. der kunsthist. Sammlg. des Allerh. Kaiserhauses, XII.)

Schönermark, G. Die Bedeutung d. Fussbrettes am Kreuze Christi. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Schultheiss, A. Pietro Aretino. (Zeitschr. für bild. Kunst, N. F., II, 1.)

Seemann, T. Die Kunst der Etrusker nach den Forschungen unserer heutigen Wissenschaft als Suppl. zur allgemeinen Kunstgeschichte. gr. 8⁰, 76 S. mit 26 lith. Taf. Dresden 1890, Wilh. Hoffmann. M. 6. —.

Silchester — an English Pompeii. (The Times, 22. X. 1890. Nº 33149.)

Sittl, C. Die Gebärden der Griechen u. Römer. gr. 8⁰, VI, 396 S. mit zahlreichen Abbild. und 4 Taf. Leipzig, Teubner. M. 10. —.

Sittl, K. Würzburger Antiken, erläutert. [23. Programm des v. Wagner'schen Kunstinstitutes d. Univers. Würzburg.] f⁰, III,21 S. mit 15 Kupf.-Taf. Würzburg, Stahel in Comm. M. 4. —.

Sitzungsberichte der archäolog. Gesellschaft zu Berlin, 1890, Nov. (Archäol. Anz., 1890, 4.)

Steffen. Zum Streite um Troja-Hissarlik. (Die Post, 9. IX. 1890. Nr. 251, 1. Beil.)

Sturgis, R. Recent discoveries of painted greek sculpture. (Harper's New monthly Magazine, LXXXI, 484.)

S. R. Le fragment de statue signé Praxitèle à Vérone. (Chron. des arts, 32.)

Table topographique des artistes français. 8⁰, à 3 col., 80 p. Abbeville, impr. Retaux.

Tedeschi, P. Artisti istriani poco noti. (Arch. storico per Trieste, IV, 2.)

Télfy, J. B. Meine Erlebnisse in Athen. 8⁰, 143 S. Budapest, Lauffer. M. 1. 60.

Vasari, G. Vite di artefici e scritti diversi scelti ed ornati dal prof. E. Ricci. 16⁰, p. 303. Firenze. L. 1. 50.

Venturi, A. Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 4.)

Waal, A. de. Die römischen Katakomben. (Berichte d. Fr. D. Hochstiftes, N. F., VII, 1.)

Wieseler, F. Weibliche Satyrn und Pane in der Kunst der Griechen und Römer. (Nachrichten von der k. Gesellsch. d. Wiss. zu Göttingen, 1890, 11 u. 12.)

Wilisch, E. Gymnasium und Kunstarchäologie. Zur Gedächtnissfeier für den Senator Philipp Ferdinand Adolf Just . . . in der Aula des Johanneums ladet hierdurch ergebenst ein Prof. Dr. E. W. Zittau 1890. 8⁰, 12 S.

Wolters, P. Melische Kultstatuen. (Mitth. d. k. d. archäolog. Instit., Athen. Abth., XV, 3.)

Wosinsky, M. Das prähistorische Schanzwerk von Lengyel, seine Erbauer und Bewohner. 2. Heft. Autor. deutsche Ausg. gr. 8⁰, 221 S. mit 23 Steintaf. Budapest, Kilián. M. 8. —.

— — — (Ungar. Revue, 9.)

Yriarte, C. Autour des Borgia. Les monuments, les portraits, Alexandre VI, César, Lucrèce, l'Epée de César, l'œuvre d'Hercule de Fideli, 18 pl. et 156 illustr. Rothschild. fr. 50. —.

II a. Nekrologe.

Baugnies, Eugène, französischer Genremaler. (Chron. des arts, 5.)

Benouville, Achille, Landschaftsmaler in Paris. (Kunstchronik, N. F., II, 16.)

Benouville, Jean, französischer Maler. (Chron. des arts, 7.)

Böhm, Joseph Edgar, Bildhauer in London. (Chron. des arts, 40. — The Magazin of Art, 124. — Kunstchronik, N. F., II, 10.)

Borckmann, August, Genremaler zu Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 3.)

Brown, John Lewis, Maler in Paris. (Chron. des arts, 36. — Kunstchronik, N. F., II, 7.)

Buchser, Franz, Genremaler in Solothurn. (Kunstchronik, N. F., II, 8.)

Chaplin, Charles, französischer Maler. (Chron. des arts, 5. — Kunstchronik, N. F., II, 15.)

Charpentier, Eugène, französischer Maler. (Chronique des arts, 40.)

Delaplanche, Eugen, Bildhauer in Paris. (Kunstchronik, N. F., II, 13.)

Dubois, Hippolyte, französischer Maler. (Chron. des arts, 41.)

Durand, Charles, Architekt in Bordeaux. (Chronique des arts, 5.)

Fallenböck, Richard, Wiener Decorationsmaler in Paris. (B.: Mittheil. des Oesterr. Mus., N. F., V, 1.)

Firmenich, Joseph, Landschaftsmaler in Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 14.)

Gauthier, Charles, französ. Bildhauer. (Chron. des arts, 3.)

Hansen, Th., Architekt. (Kunstchronik, N. F., II, 17.)

Hellqvist, Karl Gustav, schwedischer Maler in München. (Kunstchronik, N. F., II, 7.)

Hilgers, Karl, Landschaftsmaler zu Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., II, 9. — Chronique des arts, 41.)

Hoppe, Ferdinand, Landschaftsmaler in Köln. (Kunstchronik, N. F., II, 9.)

Induno, Girolamo, Genremaler in Mailand. (Kunstchronik, N. F., II, 15. — Arte e storia, IX, 32.)

Jongkind, Johann Barthold, Maler. (Chronique des arts, 8.)

Kaffsack, Josef, Bildhauer in Berlin. (Der Kunstwart, 24.)

Kaselowsky, August, Geschichtsmaler u. Prof. in Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 12.)

Krauth, J., Bildhauer und Sammler in Meran. (Kunstchronik, N. F., II, 13)

Lami, Eugen, Aquarellmaler in Paris. (Kunstchronik, N. F., II, 12. — Chron. des arts, 41.)

Lenoir, Albert, französischer Architekt. (Chron. des arts, 8.)

Luerssen, Eduard, Bildhauer, Lehrer an der techn. Hochschule zu Berlin-Charlottenburg. (Kunstchronik, N. F., II, 17.)

Marcke, Emile van, französischer Maler. (Chronique des arts, 41. — Kunstchronik, N. F., II, 12.)

Meissonier, Ernest, Maler in Paris. (A. de L.: Chron. des arts, 6. — Kunstchronik, N. F., II, 15.)

Merlo, Johann Jakob, Kupferstecher in Köln. (Kunstchronik, N. F., II, 5.)

Millet, Aimé, Bildhauer in Paris. (Kunstchronik, N. F., II, 13. — Chron. des arts, 3.)

Mücke, Heinrich, Historienmaler und Professor in Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., II, 14.)

Ottin, Augustin Louis Marie. Bildhauer in Paris. (Kunstchronik, N. F., II, 10. — Chron. des arts, 39.)

Palm, Gustav Wilhelm, Landschaftsmaler und Professor an der Kunstakademie in Stockholm. (Kunstchronik, N. F., II, 1.)

Perséus, Edward, Geschichts- u. Bildnissmaler zu Stockholm. (Kunstchronik, N. F., II, 3.)

Ruelens, Charles, Conservator an der k. Bibliothek in Brüssel. (Kunstchron., N. F., II, 10.)

Schliemann, H., Archäologe in Athen. (E. Löwy: Nuova Antologia, XXXI, 2. — Reinach: Revue archéol., nov.—déc. — Virchow: Nation, VIII, 14. — The Academie, 774. — The Athenæum, 3297. 3299.)

Schmidt, Friedrich v., Architekt in Wien. (D. Bauztg., 8. — Centralbl. der Bauverwaltung, 5. — Kunstchronik, N. F., II, 14. — Mittheil. d. Oesterr. Museums, N. F., VI, 2.)

Schultz-Briesen, Eduard, Porträt- und Genremaler zu Düsseldorf. (Kunstchronik, N. F., II, 17.)

Sonne, Jörgen Valentin, Schlachten- u. Genremaler in Kopenhagen. (Kunstchronik, N. F., II, 3.)

Stauffer, Karl, Maler und Radierer in Florenz. (Kunstchronik, N. F.. II, 15.)

Süssnapp, Karl, Porträtmaler u. Steinzeichner zu Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 15.)

Toulmouche, Auguste, Genremaler in Paris. (Chron. des arts, 33. — Kunstchronik, N. F., II, 4.)

Uchard, François, französ. Architekt. (Chron. des arts, 8.)

Verlat, Charles, Maler, Director der Kunstakademie zu Antwerpen. (Chron. des arts, 33. — Kunstchronik, N. F., II. 4.)

Weimar, Paul, Maler in Berlin. (Der Kunstwart, 24.)

Wredow, August, Bildhauer, Professor in Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 14.)

Ybl, Nikolaus, Architekt in Pest. (Kunstchron., N. F., II, 15.)

III. Architektur.

Architetti ed ingegneri militari Sforzeschi. (Boll. stor. della Svizzera ital., 7.)

Atterramento, l', di una parte dell' ardica della basilica Classense di Ravenna. 8⁰, 50 S. Ravenna. L. —. 70.

Barberot, E. Histoire des styles d'architecture dans tous les pays, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours. Ouvr. orné de 928 dessins dans le texte. 2 vol. 8⁰, T. 1er, XII, 378 p.; t. 2d, 380 p. Paris, Baudry et Cie.

Baukunst der Renaissance. Entwürfe von Studierenden der technisch. Hochschule zu Berlin unter Leitung von J. C. Raschdorff. 4. Jahrg. f⁰. 64 Lichtdr.-Tafeln mit 3 S. Text. Berlin, Wasmuth. In Mappe. M. 40. —.

Bilder-Atlas zur Geschichte der Baukunst zum Gebrauch für Bau- u. Gewerbeschulen. 40 Taf. mit 303 Abbild. 3. verb. Aufl. Imp.-4⁰. (1 Bl. Text.) Leipzig, Seemann. M. 2. 70.

Böttcher, F. Der Erker. (Fachblatt f. Innendecoration, 16.)

Burgess, J. Indian Architectural Details („Jeypore Portfolio“). (The Journ. of Ind. Art, Oct.)

Caffi, M. Luciano da Lovrana architetto. (Arte e storia, IX, 32.)

Calore, P. L. L'abbazia di San Clemente a Casauria. (Arch. stor. dell' arte, IV, 1.)

Carocci, G. La chiesa di S. Trinità e il suo restauro. (Arte e storia, IX, 27.)

Clemen. Der karolingische Kaiserpalast zu Ingelheim. (Westdeutsche Zeitschr., IX, 1. 2.)

Cuno, H. Der Dom zu Hildesheim, seine Geschichte, Architektur und Wiederherstellung. gr. 8⁰. (16 S. mit Abbild.). Hildesheim, Lax. M. —. 60.

Damseaux et **Vasseur.** La Belgique pittoresque; album illustré des châteaux. 4 vols. en 4⁰. 1. Province de Flandre, 22 p. et 22 lith.; 2. Province de Namur, 24 p. et 24 lith.; 3. Province de Hainaut, 24 p. et 24 lith.; 4. Provinces d'Anvers, de Limbourg et de Luxembourg, 24 p. et 24 lith. Chaque vol. fr. 3. 50.

Dion, A. A propos de la fondat. de l'abbaye de Notre-Dame des Vaux de Cernay. Étude sur les églises de l'ordre de Citeaux. Tours, impr. Delis frères.

Dittrich. Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Ebe, G. Karl Bötticher als Dramatiker. (Deut. Bau-Ztg., 92.)

Effmann, W. Die namenlose Kapelle in Trier. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 9.)

— Heiligkreuz und Pfalzel. Beiträge zur Baugeschichte Triers. Mit 107 Abbild. im Texte. 4⁰, 159 S. Index. lect. Freiburg i. Schw.

Falke, J. Das rumänische Königsschloss Pelesch bei Sinaja. (Wiener Ztg., 281 ff.)

Festing, F. La restauration et la décoration intérieure des églises du Vorarlberg. (Revue de l'art chrét., IVe série, I, 6.)

Fossati, G. Rilievi storico-artistici sulla architettura bizantina dal IV al XV e fino al XIX secolo, ovvero notizie intorno alle scoperte fatte in s. Sofia a Constantinopoli dagli architetti Giuseppe e Gaspare Fossati durante i lavori di restauro al grandioso monumento, da essi compiuti dal maggio 1847 al luglio 1849: cenni illustrativi delle opere esposte nella 1. mostra italiana di architettura del settembre 1890 in Torino. 4⁰, p. 47 con tav. Milano, tip. Bernardoni di C. Rebeschini e Co.

Glinka, L. Porte d'airain de la cathédrale de Gniezno. (Rev. de l'art chrét., IVe sér., I, 5.)

Graus, J. Kirchliche Baukunst in Steiermark. (Culturbilder aus Steiermark. Graz, „Leykam", 1890.)

Grueber, P. Die Kathedrale zu Gurk in Kärnten. (Allg. Bau-Ztg., 8.)

Gurlitt. Friedrich der Grosse als Architekt. (Westermann's illustr. deutsche Monatshefte, October.)

Gurlitt, C. Kirchenneubauten in England und Deutschland. (Die Gegenwart, 52.)

Hauptbauten, die, des Barockstiles in Berlin. (Blätter f. Architekt. u. Kunsthandwerk, 11 ff.)

Hellwald, F. Die Alterthümer der Khmer in Kambodscha. (Oesterr. Monatsschr. für den Orient, 8.)

Herzog, H. Die Restauration der Kirche in Zofingen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 1.)

Humann, G. Der Westbau des Münsters zu Essen. Aufgenommen, gezeichnet u. erläutert. gr. 4⁰, II, 44 S. mit 3 lith. Taf. u. 22 Abbild. im Text. Essen, Bädecker. M. 5. 30.

Jacobi, L. Das heilige Grab auf d. reformirten Friedhofe zu Homburg v. d. Höhe [früher in Gelnhausen]. [Aus: „Mitth. des Vereins f. Geschichte u. Alterthumsk. zu Homburg."] gr. 4⁰, 15 S. mit 5 Taf. Homburg v. d. H., Frauenholz. M. 2. 50.

Jecklin, F. Urkundliche Beiträge zur Baugeschichte der St. Martinskirche in Chur. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, XXIII, 4.)

Jenny. Bauliche Ueberreste von Brigantium. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XVI, 3.)

Jessen, P. Zeichnungen römischer Ruinen in der Bibliothek des k. Kunsgewerbe-Museums zu Berlin. (Aus der Anomia, C. Robert zur Erinnerung an Berlin.)

Innendecoration im kgl. Schlosse [zu Berlin]. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 49.)

Kirchen, unsere, aus d. Barocke. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 10.)

Krätschell, J. Die Wiederaufnahme der gothischen Baukunst in Deutschland im 19. Jahrh. (Zeitfragen d. christl. Volkslebens. Hrsg. von E. Freiherr v. Ungern-Sternberg u. H. Dietz. 109. Heft. [15. Bd., 5. Heft.] gr. 8⁰. Stuttgart, Belser. M. 1. 20.

L. C. Nothschrei. [Dom zu Magdeburg.] (Kunstchronik, N. F., II, 12.)

Lehmann, A. Zur baugeschichtlichen Entwickelung des Klosters Muri. (N. Züricher Ztg., 83.)

Lex, L. et P. **Martin.** Le Mausolée du duc de Bouillon à Cluny (Saône et Loire). 8⁰, 15 p. et grav. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Liebfrauenkirche, die Budapester. (Ungar. Revue, 1890, 10.)

Löher, F. Entstehung und Ausbildung des romanischen Baustiles. (Allg. Ztg., 252, Beil.)

Loftie, W. J. The Royal Palaces: Kensington. (Art Journal, Mai.)

Luthmer, F. Plastische Decorationen aus dem Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt a. M. (Fs.: Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 2.)

Lutsch, H. Mittelalterl. Backsteinbauten Mittelpommerns von der Peene bis zur Rega. Mit 15 Kupfertaf. u. 107 Holzschn. [Erweit. Sonderdruck aus: „Zeitschr. f. Bauwesen".] gr.-f⁰, IV, 46 S. Berlin, Ernst & Korn. M. 36. —.

Meckel, M. Einfache Kirchenbauten. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 7 fg.)

Melani, A. Andrea Palladio: sa vie et son œuvre. (L'Art, 633.)

— L'architettura a Torino dopo una guardata generale. (Arte e storia, IX, 27.)

— Per la facciata del duomo di Milano. Il modello Brentano esposto. (Arte e storia, IX, 30.)

Mereu, H. Le Dôme d'Orvieto. (L'Art, 634.)

Millar, A. H. The Historical Castles and Mansions of Scotland, Perthshire and Forfarshire. 4⁰, p. 436. London, A. Gardner. 15 sh.

Molinier, E. La porte de l'église du Corpus Domini à Bologne. (L'Art, 634.)

Müntz, E. L'architettura a Roma durante il pontificato d'Innocenzo VIII. (Arch. storico dell' arte, IV, 1.)

— Le Mausolé du cardinal de Lagrange à Avignon (fin du XIVe, commencem. du XVe siècle). 8⁰, 13 p. et 4 grav. Paris, impr. Lahure.

Neumann, W. Ueber die Idee des Moscheenbaues. (Monatsbl. des wiss. Club, Wien, 3.)

Niederberger. Die Restauration der Krypta in der Seminarkirche zu Chur. (Bündner Tagblatt, 188.)

Nordhoff, B. Die westfälischen Domkirchen. (Jahrb. des Ver. von Alterthumsfr. im Rheinlande, 89.)

Obstfelder, C. Ueber mittelalterliche Denkmäler der Bau- und Bildhauerkunst in der Provinz Brandenburg. (Der d. Steinbildhauer, 32, B.)

Osius. Die Pfarrkirche St. Johannis in Werben. (Kunstchronik, N. F., II, 4.)

Pauli, G. Die Renaissancebauten Bremens im Zusammenhange mit der Renaissance in Nordwestdeutschland. (Beiträge zur Kunstgesch., N. F., Nr. 11.) gr. 8⁰, VII, 120 S. mit Abbild. Leipzig, Seemann. M. 3. —.

Peterhof, das russische Versailles. (Fachbl. für Innendecor., 21.)

Pfaff, F. Die Burg Steinsberg im Elsenzgau und die Steinmetzzeichen. (Jahrb. d. Vereins von Alterthumsfr. im Rheinlande, 89.)

Rahn, J. R. Die Casa Borrani, ehedem Palazzetto Scrodino in Ascona. (Mitth. d. schweiz. Gesellsch. f. Erh. histor. Kunstdenkmale, VII.)

— Noch einmal die Krypta von S. Lucius. (Bündner Tagblatt, 115.)

Ratel, S. Les Basiliques de saint Martin à Tours. Suppl. 8⁰. Paris, A. Picard. fr. 3. —.

Richter, J. Die Restaurirung unserer Kirchen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 6.)

Santarelli, A. Di un' antichissima chiesa in Romagna. (Arte e storia, IX, 28.)

Sarre, F. Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance. Mit einem Anhange [Künstler u. Werkmeister in Mecklenburg von 1550—1600], urkundl. Belegen u. 17 Taf. f⁰, 63 S. Berlin, Trowitsch & Sohn. cart. M. 10. —.

Schiedte, E. Aus der Heiligenkreuzkirche. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

Schnerich, A. Das Gebäude des einstigen Leonhardsklosters in Graz. (Der Kirchenschmuck [Sekkau], 11.)

Schultz, W. Die Harmonie in der Baukunst. Nachweisung der Proportionalität in den Bauwerken des griech. Alterthums. 1. Thl. Mathematische Grundlagen des angewendeten Proportionirungs-Systems. gr. 8⁰, VIII, 124 S. mit 60 Holzschn. Hannover-Linden 1891, Manz. M. 10. —.

Sédille, P. L'Architecture moderne à Vienne, étude. 8⁰, 50 p. avec grav. Paris, Motteroz. (Extr. de l'Architecture.)

Stübben, J. Der Städtebau. (Handbuch d. Architektur. 4. Thl., 8. Halbbd.) Lex.-8⁰, IX, 561 S. mit 857 Abbild. u. 13 Taf. Darmstadt, Bergsträsser's Verl. M. 32. —.

Tempel, der, zu Messa auf Lesbos. (Deutsche Bau-Ztg., 2.)

Tiede, A. Zu Ehren Karl Bötticher's, weil. Prof. an der techn. Hochschule zu Charlottenburg-Berlin. Geschrieben zum 13. März 1890, dem Geburtstage Karl Frdr. Schinkels. gr. 8⁰, 11 S. Berlin, Ernst & Korn. M. —. 50.

Timbs, J. u. A. **Gunn.** Abbeys, Castles and Ancient Halls of England and Wales. With Photographs. 3 vols. 8⁰. London, Warne. 18 sh.

Trżeschtik. Die Principien d. Baukunst. (Allg. Bau-Ztg., LVI, 1.)

Uhde, C. Baudenkmäler in Grossbritannien u. Irland. (In 4—6 Liefg.) 1. Lief. gr.-f⁰, 25 Bl. in Lichtdr. Berlin, Wasmuth. M. 25. —.

Urbani de Gheltof, G. M. Il palazzo di Camillo Trevisan a Murano. 4⁰, fig. p. 77 con 27 tav. Venezia, Ferd. Ongania edit.

Wastler, J. Die italienischen Baumeister in Steiermark im 16. u. 17. Jahrh. (Culturbilder aus Steiermark. Graz, „Leykam", 1890.)

Wastler, J. Das Landhaus in Graz. Mit 36 Textbildern und 6 Tafeln. Wien, Gerold.

— Die Baumeisterfamilie Marbl. (Mitth. d. hist. Vereins in Steiermark, 1888.)

— Die Baumeisterfamilie de Verda. (Ebenda, 1889.)

— Die protestantische Kirche zu Scharfenau. (Ebenda, 1890.)

Winkler, A. Das Helenenstift in Altona. (Die Architektur d. hannov. Schule, III, 1.)

Zeller-Werdmüller, H. Burg Hegi. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 3.)

IV. Sculptur.

Arbellot. Roland ou les sculptures de Notre-Dame de la Règle. Paris, Haton.

Bargès, J. J. L. Notice sur quelques autels chrétiens du moyen-âge, avec description des lieux où ils ont été découverts. 8⁰, 119 p. avec grav. Paris, Goupy et Jourdan.

Beissel, S. Die Wölfin des Aachener Münsters. (Zeitschr. des Aach. Geschichtsver., XII, 317.)

Bildwerke, neue, am Rathhaus zu Osnabrück. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 46.)

Bossebœuf, L. A. Les sculptures de Solesmes et l'école de Tours. (L'Art, 637.)

Carrotti, G. Opere di maestri italiani nel museo di Chambéry. (Arch. stor. dell' arte, IV, 1.)

Carrad, H. A propos du tombeau du chevalier de Grandson. (Mém. et docum. publ. pour la Soc. d'hist. de la Suisse romande, II, 2.)

Cart, W. Statuette de Bachus, trouvé à Avenches. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., XXIII, 4.)

Castan, A. Deux épitaphes romaines de femmes ayant fait partie de l'avenue sépulcrale de Vesontino. 8⁰, 39 p. Besançon, Dodivers. (Extr. des Mém. de la Soc. d'émulation du Doubs.)

Charavay, E. Notes biographiques sur le sculpteur Corneille van Clève. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Christoph-Sculptur in Krems. (Ber. u. Mitth. d. Alterthumver. zu Wien, XXVI, 2.)

Couard-Luys, E. Notice sur le Christ en croix décorant le maître-autel de l'une des chapelles de l'église de Notre-Dame, à Versailles. 8⁰, 19 p. avec grav. Versailles, impr. Cerf et fils.

Courajod, L. La sculpture franç. avant la renaissance classique. (Revue des arts décor., 11. 12.)

Crull u. F. **Techen.** Die Grabsteine der Wismar'schen Kirchen. (Jahrb. u. Jahresber. des Ver. f. mecklenb. Geschichte, 1890.)

Csergheő u. **Csoma.** Grabstein des Johann Tornay, 15. Jahrh. (Ungar. Revue, 8.)

Dehio, G. Zu den Sculpturen des Bamberger Domes. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 4.)

Delaplanche, Eugène. (Chronique des arts, 3.)

Dollmayr, H. Interessante Grabsteine. (Monatsblatt d. Alterthumsver. zu Wien, 1891, 1.)

Eggers, F. u. K. **Eggers.** Christian Dan. Rauch. 5. Bd. Mit 2 Bildniss. Rauch's, der Phototypie eines Briefes u. 127 Lichtdr.-Taf. mit Abbild. seiner Werke. gr. 8⁰, XIV, 180 u. VI S. Berlin, Fontane. M. 30. —.

Engler, H. Heidnische Denkmalformen auf christlichen Friedhöfen. (Der deutsche Steinbildhauer, 30, Beil.)

Feddersen, M. Ueber polychrome Plastik. (Kunstchronik, N. F., II, 11.)

Galland, G. Bartholomäus Eggers. Urkundliches zu seiner Berliner Thätigkeit. (Kunstchronik, N. F., II, 6.)

Galland, G. Franciscus Drusart u. seine Statue des Grossen Kurfürsten von Brandenburg. (Zeitschrift f. bild. Kunst, II, 1.)

Geiger, L. Unbekannte Aufsätze Gottfried Schadow's. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, 4.)

Gnoli, D. Le opere di Mino da Fiesole in Roma. (Arch. stor. dell' arte, 7. 8.)

Grabmal, Auersperg'sches, in Purgstall. (Ber. u. Mitth. d. Alterthumsver. zu Wien, XXVI, 2.)

Grimm, H. Leben Michelangelo's. 2 Bde. 6. verb. Aufl. 8°, VIII, 470 u. IV, 474 S. Berlin, Hertz. M. 9. —.

Hann, F. G. Die romanische Plastik in Kärnten. (Carinthia, I, 1891, 1.)

Hochaltar, der, in Besigheim a. N. (Christl. Kunstbl., 9.)

Jadart, H. L'album de Pierre Jacques, sculpteur rémois, dessiné à Rome de 1572 à 1577. 8⁰, 8 p. Reims, impr. Monce.

— Les Jacques, sculpteurs rémois des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Notice et documents sur leur famille, leur vie et leurs travaux. 8⁰, 31 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Justi, C. Ein Denkmal venezianischer Bildnissplastik im fernen Westen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, 5.)

Knötel, P. Die Figurengrabmäler Schlesiens. Inaugural.-Diss. gr. 8⁰, 51 S. Kattowitz. (Rudolstadt, Dabis.) M. 1. —.

Lafond, P. La statue d'Henri IV de Francheville au château de Pau. (L'Art, 634.)

M(erz), H. Dilmann Riemenschneider. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Meyer, A. G. Das venezianische Grabdenkmal der Frührenaissance. Inaug.-Diss. f⁰, 47 S. Leipzig.

Murray, A. S. A History of Greek Sculpture. Second and revised edition. 8⁰, 2 vols. London, Murray.

Necker, M. Arthur Strasser. (Zeitschr. f. bild. Kunst, October.)

Petersen, H. Das ursprüngliche Denkmal in der Capelle Christians IV. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 3.)

Pottier, E. Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité. 18⁰, avec 92 grav. (dessins de J. Devillard). Paris, Hachette et Cie. fr. 2. —.

Rahn, J. R. Der Schnitzaltar von Lavertezzo-Verzasca (Tessin). (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Rhomaïdes, C. The Hermes of Praxiteles. Athens, Rhomaïdes brothers editors, 1890. 31 S. u. 7 Lichtdrucktaf., grösstes Folio.

Riehl, B. Skizze der Geschichte der mittelalterlichen Plastik im bayerischen Stammlande. (Zeitschrift des Bayer. Kunstgewerbe-Vereins München, 5. 6.)

Rizzini, P. Placchette e bassirilievi dei civici musei di Brescia ordinate e descritte. 8⁰, 99 p. Brescia, tip. Apollonio. (Est. dei Comment. dell' ateneo di Brescia.)

Rosenberg, A. Das Lessingdenkmal in Berlin. (Kunstchronik, N. F., II, 12.)

Rossi, G. B. Tabernacolo, altare e sua capsella reliquiaria in S.-Stefano presso Fiano Romano. (Bullet. di archeol. cristiana, VI, 3. 4.)

Schnütgen, A. Altar-Aufsatz von Stein in der Abteikirche zu Brunweiler. (Zeitschrift für christl. Kunst, III, 6.)

— Die Grabdenkmäler der Erzbischöfe Adolf u. Anton von Schauenburg im Dome zu Köln. (Zeitschr. für christl. Kunst, III, 4.)

— Elfenbeinrelief des 14. Jahrh. im Musée Cluny zu Paris. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Schnütgen, A. Elfenbein-Triptychon d. 14. Jahrhunderts im Privatbesitz zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 8.)

Schönermark, G. Ein romanischer Crucifixus von 1381. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 6.)

Semper, H. Ueber drei Brixener Grabsteine u. ihre Urheber. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Vereins München, 9. 10.)

Stein, H. Pierres tombales du musée municipal de St. Germain en-Laye. 8⁰, 11 p. Versailles, Cerf et fils.

Stockbauer, J. Der Paulibrunnen in Erlangen. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Dec. 1890.

Stückelberg, E. A. Darstellungen an Glocken des Mittelalters. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

Szana, T. Georg Zala und das Denkmal der Arader Märtyrer. (Die Kunst f. Alle, 9.)

Trabaud, P. Le della Robbia de Marseille. (Gaz. des B.-Arts, sept.)

Valentin. Die Bildwerke d. christlichen Epoche in den königl. Museen zu Berlin. (Berichte d. Fr. Deutschen Hochstifts, N. F., VII, 1.)

Walzer, R. Biographisches über Hans Gasser. (Neue Carinthia, 4.)

Wastler, J. Der Bronzeguss und dessen Meister in Steiermark. (Culturbilder aus Steiermark, Graz, „Leykam“, 1890.)

— Der Bildhauer Jeremias Franckh in Graz. (Mitth. des hist. Vereins in Steiermark, 1888.)

— Der Bildhauer Sebastian Erlacher. (Ebenda, 1890.)

— Die k. Erzgiesshütte und die Rothgiesser in Graz. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., 1889.)

Weerth, E. aus'm. Das Kaiserdenkmal d. Rheinprovinz. (Nat. Ztg., 1891, 15. Febr.)

Weizsäcker, H. Zwei Entwürfe zum Sebaldusgrab. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., 1.)

Westminsterabtei, die, in London u. ihre Ehrendenkmäler. (Christl. Kunstblatt, 10.)

Wölfflin, H. Die Jugendwerke d. Michelangelo. gr. 8⁰, VIII, 87 S. mit 13 Abbild. München 1891, Th. Ackermann's Verl. M. 3. 60.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Art Annuals, the, Including the Life and Work of Sir Frederick Leighton, Sir J. E. Millais, L. Alma Tadema, J. S. E. Meissonier, J. C. Hook, Rosa Bonheur and Birket Foster. Illust. with 26 Full-page Etchings and Engravings and Numerous Engravings on Wood &c. Roy. 4⁰. Art Journal Office.

Bethune-de-Villers, J. Anciennes peintures murales aux ruines de Saint-Bavon à Gand. (Rev. de l'art chrétien, IVe série, I, 5.)

Bode, W. Das niederländische Architekturbild und die vlämische Schule in der Schweriner Galerie. (Die graph. Künste, 5.)

— Rembrandt van Rijn und seine Schule in der Liechtenstein-Galerie zu Wien. (Die graph. Künste, 1891, 1.)

Bole, F. Rafaels Wandgemälde: „Die Philosophie“ genannt die Schule von Athen. gr. 8⁰, III, 44 S. mit 1 Taf. in Lichtdruck. Brixen, Weger. M. 1. 20.

Bouchot, H. Jean Foucquet. (Gaz. des B.-Arts, October.)

Braun, F. Alte Wandmalereien in Memmingen. (Christl. Kunstblatt, 1891, 1.)

Bredius, A. Le peintre Pieter Hattich. (Chron. des arts, 3.)

Cantalamessa, G. Saggi di critica d'arte: Il Francia; gli eredi del Francia; Guido Reni. 16⁰, 153 S. Bologna. L. 2. —.

Cavalcaselle, G. B. Spigolature Tizianesche. (Arch. storico dell' arte, IV, 1.)

Cundall, F. The Landscape and Pastoral Painters of Holland: Ruisdael, Hobbema, Cuyp, Potter. (Illust. Biograph .of the Great Artists.) 8⁰, XII, 176 p. London, Low.

Distel, T. Die drei Grazien des Tizian. (Kunstchronik, N. F., II, 10.)

Dobbert. Springer's Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte der Miniaturmalerei. (Götting. gel. Anz., 22.)

Donop, L. Eduard Bendemann. (Ausstellung der Werke von E. B. in d. k. National-Galerie, 3. Nov. bis 15. Dec.). gr. 8⁰, III, 28 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. —. 80.

— Friedrich Geselschap u. seine Wandgemälde in der Ruhmeshalle. Mit 5 Abbild. hoch 4⁰, 24 S. Berlin, R. Wagner. M. 2. —.

— Wilhelm Gentz und Carl Steffeck. (Ausstellung der Werke von W. G. und C. S. in der k. National-Galerie, 3. Nov. bis 15. Dec.). gr. 8⁰, III, 79 S. Berlin, Mittler & Sohn. M. 1. —.

Durand-Gréville, E. Un portrait du père de Rembrandt au Musée de Tours. (Chron. des arts, 41.)

Ebers, G. Eine Galerie antiker Porträts. 1. Bericht über eine jüngst entdeckte Denkmälergruppe. — Die enkaustische Malerei d. Alten. Von Otto Donner v. Richter. [Aus: Beil. zur „Allgem. Ztg.“] gr. 8⁰, 41 S. Berlin 1889. (Wien, Spiegelgasse, Th. Graf.) M. 1. —.

Ephrussi, C. François Gérard. (Gaz. des B.-Arts, déc.)

Feuerbach, A. Ein Vermächtniss. 3 Aufl. mit dem neu bearb. Verzeichniss seiner Werke u. einer Photograv. nach einem in d. k. Pinakothek zu München befindl. Selbstbildniss. gr. 8⁰, 232 S. Wien, Gerold's Sohn. M. 5. —.

Forli, A. Une fresque de l'église inférieure d'Assise. (L'Art, 634.)

Frimmel, T. Ein unbekanntes Bild von Lucas Cranach d. Ä. — Alte Gemälde im Schlosse zu Enns. (Kunstchronik, N. F., II, 17.)

— Quelques tableaux de Maîtres rares. (Chron. des arts, 6.)

— Un tableau de P. Hattik au Belvédère à Vienne. (Chron. des arts, 1.)

Frizzoni, G. Arte italiana del rinascimento: saggi critici. 8⁰, 393 p., con 30 tav. in fototipia. Milano. L. 11. —.

— Boccaccio Boccaccino giudicato da J. Lermolieff. (Arte e storia, IX, 33.)

Gerlach, H. Ludwig Richters Leben. Dem deutschen Volke erzählt. 8⁰, 292 S. mit Bildniss. Dresden 1891, Brandner. M. 2. 25.

Gewölbemalerei, die gothische, an heimischen Beispielen. (Der Kirchenschmuck, 1.)

Ginoux, C. Verdier, Bonnemer, Audran et Revel, auteurs de peinture pour les plafonds du vaisseau le Soleil-Royal. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Glasgemälde, die 23, von Rathhausen. (Zürich. Post, 1890, 52.)

Glasgemälde- u. Kunstsammlung, die, der Herren C. und P. N. Vincent in Konstanz. (Der Sammler, XII, 13.)

Goldschmidt, A. Lübecker Malerei u. Plastik bis 1530. Inaug.-Diss. 8⁰, VII, 117 S. Leipzig.

Graul, R. Jean François Millet. (Zeitschr. f. b. Kunst, N. F., II, 2 fg.)

Häutle. Aus einem deutschen Künstlerleben früherer Zeit (Christoph Schwarz). (Allgem. Ztg., Abendbl. 253.)

Heimann, C. Bilderhandschrift des 11. Jahrhunderts in der Dombibliothek zu Hildesheim. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 5.)

Heinemann, F. C. Der Bildercyclus in d. ehem. oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Henne. Louis Gallait. (Ann. de l'Acad. d'arch. de Belgique, 4.)

Hess-Diller. Das Officium beatae Mariae virginis in der k. u. k. Familien-Fideicommiss-Bibliothek. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserh., XII.)

His, E. Artistes suisses du XVIᵉ siècle: Nicolas Manuel Deutsch. (Gaz. des B.-Arts, oct.)

Hofmann-Reichenberg, A. Die Hauptstücke des Schatzes von Reichenau. (Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., V, 11.)

Hofstede de Groot, C. Die Malerfamilie Wouwerman. (Kunstchronik, N. F., II, 1 und 7: Berichtigungen.)

Holland, H. Theodor Horschelt. Ein Künstlerleben u. -Schaffen. Mit Reproductionen nach Orig.-Zeichnungen u. Bildern des Künstlers. (Bayer. Bibliothek, begründet von K. v. Reinhardstöttner u. K. Trautmann, 20. Bdchn.) 8⁰, 112 S. Bamberg, Buchner's Verl. M. 1. 40.

Hymans, H. Pierre Breughel le vieux. II. (Gaz. des B.-Arts, nov.)

J. G. Jacques Bailly. Peintre de fleurs. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Janitschek, H. Hans v. Marées. (Die Nation, 51.)

— Von moderner Malerei. (Die Nation, VIII, 7 fg.)

Intra, G. B. Di un antico affresco a Montova. (Arte e storia, X, 4.)

Isella's, Pietro, Werke. (Der Colorist, 97.)

Keller, O. Wandbild der Villa Pamfili. (Mitth. des k. d. archäol. Instit., Röm. Abth., V, 2.)

Kennedy. Velasquez and his King. (The Nineteenth Century, Januar.)

Koopmann. Einige weniger bekannte Handzeichnungen Raffael's. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 1.)

Kunstgewerbe, das. Halbmonatsschau, Verkehrs- u. Handelsblatt. Herausgeber: Ferd. Avenarius. 1. Jahrg. Heft 1. 1. Oct. 1890. 4⁰. Dresden, F. Avenarius. Jährl. M. 4. —.

Lalaing, E. Histoire des plus célèbres peintres de l'école Hollandaise au XVIIᵉ siècle. 8⁰. Paris, Lefort.

Lecoy de La Marche, A. L'Art d'enluminer. 16⁰, 132 p. Paris, Leroux.

Lermolieff, J. Kunstkritische Studien über italienische Malerei. (II.) Die Galerien zu München u. Dresden. gr. 8⁰, XVI, 393 S. mit 41 Abbildungen. Leipzig, Brockhaus. M. 10. —.

Lübke, W. Die königliche Gemäldegalerie im Haag. (Allgem. Ztg., Beil. 285.)

— Die Wandgemälde in der Schlosscapelle zu Obergrombach. (Zeitschr. f. d. Gesch. d. Oberrheins, N. F., VI, 1.)

Luyt, C. Notice sur François Huet. 8⁰, 7 p. Chartres, Durand.

Malerei des 3. Jahrhunderts in dem Hause des Heil. Johannes und Paulus auf dem Coelius. (Röm. Quartalschrift, IV, 4.)

Mann, N. Gabriel Max. Eine kunsthist. Skizze. 2., verm. Aufl. mit 21 Abbild. gr. 8⁰, 58 S. Leipzig, J. J. Weber. M. 2. —.

Mittag, H. Deckenbemalung der grossen Rath-

haushalle in Hildesheim. (Die Architektur d. hannov. Schule, III, 1.)

Momméja, J. Les fresques du château de Bioule (Tarn-et-Garonne). 8°. Paris, Plon.

Moore, G. Degas, the painter of modern life. (The Magazine of Art, 170.)

Mosaik, Florentiner. (Der Colorist, 96; nach „Werkstatt". — Mitth. des Mähr. Gewerbe-Museums, 10.)

Müller-Walde, P. Leonardo da Vinci. Lebensskizze u. Forschungen über sein Verhältniss zur Florentiner Kunst und zu Rafael. 3. Lfg. (1. Hälfte.) gr. 4°. (S. 153—232.) München 1890, Hirth. M. 4. 50.

Müntz, E. Julien de Parme peintre et collectionneur. Chron. des arts, 7.)

Neuwirth, J. Beiträge zur Geschichte d. Malerei in Böhmen während des 14. Jahrh. (Mitth. d. Vereines f. Gesch. der Deutschen in Böhmen, XXIX, 1.)

Oechelhäuser, A. Der Bilderkreis z. Wälschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. Nach den vorhandenen Handschriften untersucht u. beschrieben. Mit 8 Taf. 4°, VII, 87 S. Heidelberg, Köster. M. 15. —.

Omont, H. Notice sur un manuscrit à peintures ayant appartenu au duc Louis Ier de Bourbon, conservé à la bibliothèque Ambrosienne de Milan. (Rev. de l'art chrét., IVe série, I, 6.)

Paintings, the, of Pompeii. (The Edinburgh Review, 353.)

Pecht, F. Die Karlsruher Landschafterschule. (Die Kunst f. Alle, 10.)

Penner, R. Technologisch-histor. Skizze über Glasmalerei. (St.-Leopold-Blatt, 10.)

Phillips, C. The modern school of painting and sculpture: Holland, Germany and Scandinavia. (The Magazine of Art, 11. 121.)

Poquet. Les miniatures des miracles de la Sainte-Vierge, d'après le manuscrit de Gautier de Coincy (fin du XIIIe siècle) publiées par l'abbé Poquet. 16° avec gravures. (Reims.) E. Lechevalier. fr. 6. —.

Propert, J. L. The English school of miniature art. (The Magazine of Art, 11. 121.)

Quarré-Reybourbon, L. Les Miniatures et la Reliure artistique du cartulaire de Marchiennes. 8°, 31 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Rahn. Das älteste Glasgemälde in der Schweiz (St. Jacob bei Flurns). (Anzeiger f. schweiz. Alterthumskunde, 2.)

— Die schweiz. Glasgemälde in d. Vincent'schen Sammlung. (Mitth. d. antiquar. Gesellsch. in Zürich, XXII, 6.)

Reste roman. Malerei in Brixen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commiss., N. F., XVI, 3.)

Reymond, M. Un prétendu portrait de Zwingli par Holbein au Musée des Uffizi. (Chronique des arts, 37.)

Robert, K. Le Pastel. Traité pratique et complet, comprenant la figure et le portrait, le paysage et la natur morte, avec gravures explicatives dans le texte. 8°, XV, 147 p. et pl. Paris, Laurens. fr. 6. —.

Roger-Milès, L. Corot. 8°, avec 30 gravures. Librairie de l'Art. fr. 3. 50.

S., J. Die Glasgemälde der Landauer'schen Capelle. (Kunstchronik, N. F., II, 8.)

S. Die Mosaikfussböden. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 9.)

Schmid, A. Die Wandgemälde d. Goldschmied-Capelle in Augsburg. (Allg. Ztg., 256, Beil. — Christl. Kunstblatt, 11.)

Schmid, M. Monte Oliveto Maggiore. (Zeitschr. des Ver. deutscher Zeichenlehrer, 29.)

Schneiders, C. Spätgothische Glasgemälde in d. Pfarrkirche zu Drove. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 7.)

Schnütgen. Die Beuroner Malerschule. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 9.)

Schwarz. Miniaturporträts. (Westermann's d. Monatshefte, Oct.)

Sgulmero. Giacomo da Riva pittore in Verona nel sec. XIV. (Arch. stor. per Trieste, IV, 2.)

Spielmann, H. A great painter of cats. (Henriette Ronner.) (The Magaz. of Art, 121.)

Springer, J. Die Glasgemälde der Landauerschen Capelle. (Kunstchronik, N. F., II, 9.)

Steinle, A. M. Eduard v. Steinle und August Reichensperger in ihren gemeinsamen Bestrebungen für die christliche Kunst, aus ihren Briefen geschildert. [Schriften d. Görres-Ges. 1890, III.] gr. 8°, III, 104 S. mit 1 Portr. Köln, Bachem in Comm. M. 2. —.

Stevenson, R. A. M. George Clausen. (Art Journal, Oct.)

T. Glasmalereien. (Mitth. d. Gewerbe-Mus. in Bremen, 12.)

Thode, H. Die Jugendgemälde A. Dürers. (Jahrbuch d. kgl. preuss. Kunstsamml., 1.)

— Die Malerschule von Nürnberg im XIV. und XV. Jahrh., in ihrer Entwickelung bis auf Dürer dargestellt. Lex.-8°, XVI, 332 S. mit 32 Taf. Abbild. Frankfurt a. M. 1891, Keller. M. 12. —.

Thomson, D. C. The Barbizon School of Painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigné etc. With one Hundred and Thirty Illustr. New ed. 4°, 282 p. Chapman and Hall.

Todtentanz, der, der St. Michaelscapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Br. 14 Abbild. mit erläut. Text von A. Poinsignon. Hrsg. vom Breisgau-Verein „Schau-ins-Land". qu.-4°, 7 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 1. —.

Triger, R. Les peintures murales de Poncé. Rapport à M. le directeur général des beaux-arts. 8°, 8 p. avec grav. Mamers, impr. Fleury et Dangin.

Vasnier. La coupole du Corrège à Parme. (La (Chron. des Arts, 30.)

Venturi, A. Il pittor delle grazie. (Nuova antologia, vol. 30, fasc. 22.)

Wackernagel. Die Glasgemälde d. Baseler Karthause. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., 4.)

Wandgemälde im Rathhause (zu Berlin). (Correspondenzbl. f. den D. Malerbund, 40.)

Wandmalereien, alte, in Tirol. (Christl. Kunstblatt, 11.)

Wandmalereien in Kärntnischen Kirchen. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 3.)

Wastler, J. Pfannberg in Steiermark und sein Freskenschmuck. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 3.)

— Die gräflich Brandis'sche Gemäldegalerie des Schlosses Windenau. (Mitth. des hist. Vereins in Steiermark, 1889.)

Weber, G. Die Entwickelung der Holzmalerei. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 39.)

Wilpert, J. Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie. f°, XII, 81 S. mit 28 Taf. in Lichtdr. Freiburg i. Br., Herder. M. 20. —.

— Kritik einig. „unedirter" Katakombengemälde Séroux d'Agincourt's. (Röm. Quartalsschrift, IV, 4.)

Wörmann, K. Lermolieff's Forschungen z. italienischen Malerei. (Bl. f. lit. Unterh., 4.)

Wyzewa, T. Thomas Lawrence et la Société anglaise de son temps. (Gaz. des B.-Arts, fevr.)

Yriarte, C. Paul Véronese au palais ducal de Venise. (Gaz. des B.-Arts, janv.)

Zemp, J. Die schweizerische Glasmalerei. Luzern, Schill.

Zimmern, H. Hubert Herkomer. (Die Kunst f. Alle, 1891, 1.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Abbildungen oberrheinischer Siegel. 4⁰, 18 S. u. 14 Taf. Basel, Detloff.

Alexi, S. Die Münzmeister der Calimala- und Wechslerzunft in Florenz. (Zeitschr. f. Numismat., XVII, 3.)

Ambrosoli, S. Numismatica, con 100 fotoincisioni e 4 tav. p. 232. Milano, Man. Hoepli. L. 1. 50.

Babelon, E. Bacchius Judaeus. (Rev. belge de numismat, 1.)

— Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale. Les Rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène. 8⁰, avec 32 planch. Rollin et Feuardent. fr. 30. —.

Beissel. Kirchensiegel des Mittelalters. (Zeitschrift für christl. Kunst, III, 9.)

Belházy. Ein Fund ungarischer Denare bei Serencs. (Zeitschr. f. Numismatik, 2.)

Blanchet. Médaillon en bronze de l'empereur Hadrian. (Revue numismat., 1890, 3.)

Bloedau. Ein merkwürdiger Grabstein. (Der deutsche Herold, 9.)

Burey. Les Archives héraldiques d'Evreux. 4⁰, avec 200 blasons. (Evreux.) E. Lechevalier. fr. 30. —.

Caron. Monnaies semi-royales frappées au Puy; Un denier de Châteauvillin, sire de Bourbon-Lancy. (Revue numismat., IVᵉ trimestre.)

Catalogue raisonné de la collection de deniers mérovingiens des XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles de la trouvaille de Cimiez, donnée au cabinet des médailles de la Bibliothèque nation. p. M. Arnold Morel-Fatio. Rédigé par le donateur et publié selon ses vœux. 8⁰, XVIII, 70 p. et 11 planches. Paris, Rollin et Feuardent.

Chautard. Étude sur les jetons au point de vue de la reproduction du type du revers. (Rev. belge de numismatique, 4.)

Chestret de Haneffe. Notice sur P. P. Jacoby, graveur liégeois du XVIIIᵉ siècle. (Rev. belge de numismat., 1.)

Clericus, L. Zur Urgeschichte der heraldischen Raute. (Zeitschr. d. b. Kunstgew.-Ver., 9. 10.)

Cumont. Monnaies franques découvertes dans les cimetières francs d'Eprave. 8⁰, 56 p. fig. dans le texte. (Extr. de la Revue belge de numismatique, 1890.)

Dannenberg, H. Zur pommer'schen u. mecklenburgischen Münzkunde, 9. (Zeitschrift f. Numismatik, XVII, 3 u. 4.)

Demole, E. Histoire monétaire de Genève de 1792 à 1848. (Bulletin de soc. suisse de Numismat., 3.)

Dony, P. Monographie des sceaux de Verdun, avec les documents inédits qui 's rapportant. 4⁰, 148 p. et pl. Verdun, Laurent.

Drachenhausen, A. Die Wappenbriefe u. Adelsdiplome der Familien Keller. (Jahrb. d. k. k. herald. Gesellsch. Adler, 1890, S. 103.)

Drouin. Notice sur quelque monnaies bilingues sassanides. (Rev. numismatique, 1890, 3.)

Ducrocq, T. Note sur des pièces de monnaie mérovingiennes intéressant le Poitou. 8⁰, 15 p. Poitiers, impr. Blais, Roy et Cie.

Engel, A. et R. **Serrure.** Traité de numismatique du moyen-âge. T. 1: Depuis la chute de l'Empire romain d'Occident jusqu'à la fin de l'époque Carolingienne. 8⁰, avec 645 fig. Leroux. fr. 15. —.

Erbstein, J. u. A. **Erbstein.** Erörterungen auf dem Gebiete d. sächsischen Münz- u. Medaillen-Geschichte. Bei Verzeichng. d. Hofrath Engelhardt'schen Samml. veröffentlicht. 2. Abth. Mit 4 Tafeln. gr. 8⁰. (V u. S. 85—195.) Dresden, (Bänsch). M. 8. 70.

Fiala, E. Beschreibung der Sammlung böhm. Münzen und Medaillen des Max Donebauer. In numismat. geschichtl. Bearbeitung. 8⁰, VIII, 714 S. mit geneal. Tab. u. 83 Taf. Abbildgn. Prag, Dominicus. M. 80. —.

Fischer. Wappenbüchlein der Pfisterzunft in Luzern, vom Jahre 1408. (Der Geschichtsfr., XLIV.)

Fraccia, G. Lettera al chiarissimo cav. Francesco Gnecchi redattore della Rivista italiana di numismatica. 8⁰, 5 S. Bologna, 1890.

Friedenburg, F. Die schlesischen Münzen König Ferdinands vor 1546. Nachtrag. (Zeitschr. f. Numismatik, XVII, 3 u. 4.)

Gall, F. Die Grafen von Toggenburg. (Arch. hérald. suiss., février ff.)

Gnecchi, F. Ai restauratori delle monete antiche. (Arte e storia, IX, 32.)

Heiss. Jean de Candida, médailleur et diplomate sous Louis XI, Charles VIII et Louis XII. (Revue numismat., IVᵉ trimestre.)

— Note sur les portraits de Gonzalve de Cordoue. (Revue numismat., 1890, 3.)

Hollmanns, J. Das neue Stadtwappen von Wald. (Der deutsche Herold, 9.)

J. J. G. J. de Lorrain. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Jatta, G. A proposito di una moneta di Rubi. (Rivista ital. di numismatica, III, 3.)

Jouffroy d'Eschavannes. Traité complet de la science du blason. 12⁰, avec grav. Flammarion. fr. 5. —.

Irwin, D. H. War medals and Decorations issued to the British Military and Naval Forces from 1588 to 1889, with 10 Plates. 8⁰, p. 192. London, Gill. 7 sh. 6 d.

Kenner, F. Bildnissmedaillen der Spätrenaissance. (Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, XII.)

— Römische Goldmünzen aus der Sammlung Weifert in Belgrad. (Num. Zeitschr., XXI, 2.)

Kissel, C. Wappen-Buch des deutschen Episcopats. Enthält sämmtl. Diöcesan- u. Privatwappen der hochwürd. Erzbischöfe u. Bischöfe d. deutschen Reiches, sowie einen Anh. von älteren u. neueren Klosterwappen u. Wappen geistl. Korporationen. Gezeichnet u. beschrieb. 8⁰, VIII, 136 S. mit 1 Taf. Frankfurt a. M., Rommel.

Kunz, G. F. Gems and Precious Stones of North America. Illustr. with 8 coloured Plates and other Engravings. 8⁰. (New-York.) London. 52 sh. 6 d.

Liebenau, T. Besass die Abtei Pfäffers d. Münzrecht? (Bull. de la Soc. suiss. de Numism., 3.)

— Die Münzen der Grafschaft Lenzburg. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 3.)

— Die Münzmeister von Luzern. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 1890, 1.)

Liebenau, T. Ein Jeton der Lunati-Visconti. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 4.)

— Fälschung der Batzen von Bern, Freiburg u. Solothurn 1650—1652. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 3.)

— Fälschung der St. Galler Thaler von 1625. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 3.)

— Zur Münzgeschichte der Spinola. Genf, Rivera & Dubois.

Luschin v. Ebengreuth, A. Kleine Beiträge zur österr. Münzkunde des 15. Jahrhunderts. (Numismat. Zeitschrift, XXI, 2.)

Magny, L. Armorial des princes, ducs, marquis, barons et comtes romains en France, créés de 1815 à 1890, et des titres pontificaux conférés en France par les papes, souverains du Comtat-Venaissin. 8⁰, VII, 94 p. Paris, impr. Chaix.

Markl, A. Serdica und Antiochia? (Numismat. Zeitschrift, XXI, 2.)

Mayor, J. La médaille de Hans Waldmann. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 4.)

Meier, O. G. Das eidgenössische Wappen. (Anz. f. schweiz. Geschichte, 4. 5.)

Meisterhans, K. Münztöpfe aus dem Cant. Solothurn. (Anz. f. schweiz. Alterthumskunde, 3.)

Messikommer, H. Massenfund gallischer Potinmünzen. (Antiqua, 7.)

Monnaies grecques, six, inédites et incertaines. (The numism. Chronicle, III.)

Montagu. Silver Crowns of James I of the second Issue. (The numism. Chronicle, III.)

Münzen, römische, im Cabinet der Universität Czernowitz. (Röm. Revue, VI, 10—12.)

Moraleda y Esteban, J. Numismática toledana. 12⁰, 30 p. Madrid, Murillo. I y 1. 25.

Morel-Fatio, A. Notice sur les monnaies romaines coupées en fragm. (Bullet. de la Soc. suisse de Numismat., 3.)

Mülverstedt. Das wahre Stammwappen der Grafen York von Wartenburg. (Der deutsche Herold, 7. 8.)

Nützel, H. Muhammedanischer Münzfund von Pinnow. (Zeitschr. f. Numism., XVII, 3 u. 4.)

Oakeley. Coins found at Caerwent and Caerlon. (The numism. Chronicle, III.)

Palézieux. Les émaux des armoiries de la républ. et du canton du Valais. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 2.)

Plat, E. Les armoiries de la ville de Romorantin. 8⁰, 8 p. et pl. Romorantin, Joubert.

Quintard, L. Jetons de l'hôtel de ville de Nancy aux XVIᵉ, XVIIᵉ et XVIIIᵉ siècles. Description de ces jetons et de quelques autres qui intéressent la même ville. 4⁰, 38 p. Nancy, impr. Crépin-Leblond.

Rabe v. Pappenheim, G. Mittheilungen über die Gedächtniss- oder Todtenschildsammlung in d. St. Elisabethkirche in Marburg. (Der deutsche Herold, 9.)

Raimann, F. Zwei österr. Münzfunde. (Numis. Zeitschrift, XXI, 2.)

Reber, B. Deux médailles du général Herzog. Bâle, Birkhäuser.

Reber, B. Un talisman. Fribourg (Suisse), Hänseler.

Rondot. La monnaie de Vimy ou de Neuville dans le Carie. (Revue numismat., IVᵉ trim.)

Rziha, R. Die Siegel der ehemaligen Bauhütte von St. Stephan in Wien. (Mittheil. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 3.)

Sauer, W. Ueber das Wappen der Herren von Kleeberg. (Annal. des Vereins f. nassauische Alterthumskunde, 22. Bd.)

Scheuner, R. Ein Groschenfund in der Oberlausitz. (Zeitschr. f. Numism., XVII, 3 u. 4.)

Siegel, ein, Karls IV. (Jahrb. der k. k. herald. Gesellsch. Adler, 1890.)

Stettiner, P. Origine della moneta in Italia. (Riv. italiana di numismatica, III, 3.)

Tauber, H. Beschreibung d. steierischen Münzen. (Mitth. des hist. Ver. f. Steiermark, XXXVIII, S. 59.)

Teske, C. Das Wappen derer von Bassewitz. 9 farb. Taf. in verschied. Stilarten. 7 S. Text. 4⁰. Neustrelitz, Güstrow, Opitz & Co. M. 24. —.

— — Das Wappen derer v. Oertzen. 3 farb. Taf. in verschied. Stilarten. 4⁰, 7 S. Text. Neustrelitz, Güstrow, Opitz & Co. M. 24. —.

Trachsel, C. F. Die Klippermünzen. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 2.)

— Zwei Waffeleisen vom Anfang des 17. Jahrh. mit medaillenartigen Darstellungen. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1890, 1.)

Travers, E. Les sceaux, à propos d'une récente publication. 8⁰, 18 p. avec 4 pl. Caen, Delesques. Paris, Picard.

Vallentin, A. Numismatique avignonaise de pape Clément VII (1523—1534). (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 4.)

Vallier, G. Un jeton inédit des chanoines-comtes de Lyon Guigues Bourgeois, XVᵉ siècle. (Bull. de la Soc. suisse de Numismat., 1890, 1.)

Vercoutre. Les types des monnaies frappées par Marius Aquillius et par Publius Clotius à l'effigie du Soleil. (Rev. numismat., 1890, 3.)

Verhaegen, A. L'art héraldique. (Rev. de l'art chrétien, IVᵉ sér., I, 6.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Adam. Das Werk der Münchener Künstlerfamilie A. Reproductionen nach den Originalen der Maler Albrecht Adam, Benno A., Emil A., Eug. A., Frz. A., Jul. A. Hrsg. v. S. Soldan. Mit Text von H. Holland. In unveränderl. Lichtdr. ausgef. von F. Bruckmann. 1. Abth. qu.-f⁰, 14 Bl. mit III, 2 S. Text. Nürnberg, (1890), Soldan. M. 33. —.

Album religiöser Kunst. Sammlung von Orig.-Stichen nach Werken von Cornelius, Dürer, Führich u. A. Nebst einer Orig.-Radirg. von J. v. Führich. (In 12 Liefgn.) 1. Liefg. f⁰. (3 Stiche.) Regensburg, Verl.-Anst. Subscr.-Preis M. 1. —. Einzelpr. 1. 50.

Aus Studien-Mappen deutscher Meister. Hrsg. von Jul. Lohmeyer. 10 Studienblätter in Lichtdr. von A. v. Werner u. Paul Meyerheim. f⁰, 1 Bl. Text. Breslau, Wiskott. In Leinw.-Mappe. M. 12. —.

Beissel, S. Die Schreibkünstler der karolingischen Hofschule zu Aachen. (Zeitschr. des Aachen. Geschichtsvereines, XII, 315.)

— Zur Feier der Erfindung des Buchdrucks. (Stimmen aus Maria-Laach, XXXIX, 4.)

Beraldi, H. Les graveurs du XIXᵉ siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes. X. Meissonier-Piguet. 8⁰, 324 p. Paris, Conquet.

Block, J. C. Das Kupferstich-Werk d. Wilhelm Hondius. Mit alphabet. u. chronol. Register, sowie mit Reproductionen nach d. Künstlers best. Stichen hrsg. Lex.-8⁰, III, 80 S. Danzig, Kafemann. M. 10. —.

Böcklin, A. 15 Heliogravüren nach den Originalen. Mit begleitend. Text von O. J. Bierbaum. f⁰, VIII S. Text. München, Münchener

Kunst- u. Verlagsanstalt Dr. E. Albert & Co. In Mappe. M. 45. —.

Bouchot, H. Les Ex-Libris et les marques de possession du livre. 12⁰ avec grav. Rouveyre. fr. 6. —.

Buchwald. Die Bildnisssammlung d. Zwickauer Rathsschulbibliothek in ihrer Beziehung zu sächsischen Persönlichkeiten. (Wissenschaftl. Beil. der Leipz. Ztg., 109—111.)

Cabinet d'un curieux. Description de quelques livres rares. 8⁰, 139 p. et planches. Paris, Techener; se donne chez l'auteur.

Clichés-Katalog. Verzeichniss v. Holzschnitten aus dem Verlage von T. O. Weigel Nachfolger [Chr. H. Tauchnitz] in Leipzig. 1. Heft. Kunstwissenschaft. Zusammengest. von J. Vogel. gr.-f⁰, III, 38 S. mit Holzschn. Leipzig, T. O. Weigel Nachf. M. 2. 70.

Clichés-Verzeichniss. Proben der Holzschnitt-Illustrationen von F. A. Brockhaus in Leipzig, in Bleiabgüssen und Kupferniederschlägen zu beziehen. 2. Bd. 4. u. 5. Lfg. f⁰ (S. 73—120.) Leipzig, Brockhaus. à M. —. 50.

Delisle, L. Le Libraire Frédéric d'Egmont et la marque parisienne aux initiales F E et J B. 8⁰, 6 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Dietrich, W. Rembrandt's Radierungen. (Die Nation, VIII, 10.)

Ducomplex, E. A. Farbige Alphabete u. Phantasieschriften in allen Stilarten. Vorlagen für Schildermaler und Firmenschreiber. gr.-f⁰, 25 Taf. Berlin, Claesen & Co. M. 28. —.

Ducourtieux, P. Les marques typographiques des imprimeurs de Limoges. 8⁰, 20 p. avec fig. Limoges, Ducourtieux. (Extrait du Gay-Lussac.)

Dürer's, Albr., Kupferstiche, Marienbilder. In 17 Motiven als Fcsms. reproducirt. f⁰-Cartons, 2 Bl. Text. Nürnberg (1890), Stein. In Mappe. M. 12. —.

— Dasselbe. Die Passion Christi. In 16 Motiv. als Fcsms. reproducirt. f⁰-Cartons. 2 Bl. Text. Ebda. (1890.) In Mappe. M. 9. —.

— Randzeichnungen aus dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian I. Mit eingedrucktem Orig.-Texte. Imp.-4⁰. (45 lithogr. Bl. mit eingedruckt. und 1 Bl. Text.) München, Franz. M. 12. —.

Dziatzko, K. Gutenberg's früheste Druckpraxis.

Eder, J. M. Ausführliches Handbuch d. Photographie. Mit über 1000 Holzschn. u. 5 Taf. 4. gänzl. umgearb. Aufl. (In 40 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-8⁰. (1. Bd., S. 1—64. Halle a. d. S., Knapp. M. 1. —.

Enault, L. D'après François Boucher. Avec planches. In-f⁰. Bernard. fr. 20. —.

Eyn loszbuch ausz der Karten gemacht etc. Photolithogr. Reproduction des einzigen bekannten Exemplars. Mit Einleitung v. A. Hofmeister. (Rostock, Volckmann & Jerosch.) 100 numerirte Exemplare à M. 5. —.

Faulmann, K. Die Erfindung der Buchdruckerkunst nach den neuesten Forschungen. Dem deutschen Volke dargestellt. Mit 36 in den Text gedr. Abbildgn. u. einer Stammtaf. der Familie Gänsfleisch-Gutenberg. gr.-8⁰, VIII, 166 S. Wien, 1891, Hartleben. M. 4. —.

Favier, J. Jean Appier et J. Appier dit Hanzelet, graveurs lorrains du XVIIe siècle. 8⁰, 47 p. et 4 grav. Nancy, Sidot frères.

Fearn, J. E. Modern Photography for Amateurs. 8⁰, 120 p. London, L. U. Gill. 1 sh.

Frei-Konzert. Belauscht v. H. Giacomelli. Lieder-Auswahl v. R. Nössler. qu.-8⁰ (20 S. mit farb. Illustr.) Berlin, Meidinger. M. 1. 50.

Fröschl-Album. 16 Zeichngn. (in Heliograv.) von Carl Fröschl. f⁰. Mit 4 S. Text. Leipzig, Verl. d. Litterar. Jahresberichts. In Mappe. M. 20. —.

Furniss, H. The illustrating of books; from the humorous artist's point of view. (The Magazine of Art, 123.)

Gheno, A. Di una antica carta da giuoco incisa in legno, esistente nel civico museo di Bassano. Brescia, tip. Apollonio. 16⁰, p. 8. (Estr. dal Bibliofilo 1890, 7.)

Godet, A. Nos industries neuchât.: Les cartes à jour. (Musée neuchâtelois, 7.)

Grützner, E. Charakterköpfe. 12 Orig.-Zeichnungen in Kpfrdr. f⁰, (1 Bl. Text.) München, F. A. Ackermann. geb. m. Goldschn. M. 15. —.

Guiffrey, J. Une estampe satirique contre les Molinistes. (Revue de l'art franç. 1890, 5. 6.)

Guillemin, V. Ferdinand Gaillard, graveur et peintre, originaire de la Franche-Comté (1834 bis 1887.) Notice sur sa vie et son œuvre. 8⁰, 71 p. avec gr. Besançon, impr. Dodivers et Cie.

Handzeichnungen, ausgewählte, älterer Meister aus der Sammlung Edward Habich zu Cassel. Hrsg. von O. Eisenmann. 2. Lfg. f⁰, 20 Bl. Lübeck, Nöhring. M. 20. —.

Heerführer, deutsche. Ein deutsches Heldenbuch in Wort u. Bild. Hrsg. v. Jos. Albert. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰, 5 Bl. in Heliogr. u. Alberttypie mit 5 Bl. Text. München (1890), Jos. Albert's Kunstverl. M. 5. —.

Hendschel, A. Allerlei aus A. H.'s Skizzenmappen. Lichtdruck von Mart. Rommel & Co. in Stuttgart. gr.-4⁰, 40 Bl. u. Portr. Frankfurt a. M., Hendschel. M. 15. —.

Holzschnitt, ein, von Charles Baude. (Die graph. Künste, XIII, 5.)

Jacobi, C. T. Printing a Practical Treatise on the Art of Typography as applied more particularly to the Printing of Books; with upwards of 150 Illustr. and many useful Tables, together with Glossarial Index of Technical Terms and Phrases. 8⁰, 294 p. London, Bell & S. 5 sh. [Technol. Handbooks.]

Jacolet. Handboek der boekdrukkunst, voorafgegaan van eene inleiding over dezes oorsprong en uitvinding. Louvain, C. Peeters. 8⁰, XVI, 140 p.

Jouve, L. Biographie général des Vosges: Woeiriot, les Briot, Fratrel. 18⁰, 80 p. Paris, Barnagaud.

Karabacek, J. Neue Entdeckungen zur Geschichte des Papieres und Druckes. (Oesterr. Monatsschr. f. d. Orient, 11, 12.)

Kaulbach, F. A. v. Eine Auswahl von 30 Werken des Künstlers in Heliogravure u. Phototypie. f⁰, 1 Bl. Text. München, Verlagsanstalt für Kunst u. Wissensch. geb. in Ldr. m. Goldschn. M. 100. —.

Köhler, S. R. Friedrich Jüngling und der moderne Holzstich. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, 4.)

— Ueber die Technik des alten Holzschnittes. (Chronik f. vervielfält. Kunst, III, 11. 12.)

Kristeller, P. Marco Dente u. der Monogrammist SR. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., XI, 4.)

Kunstblätter, neue, von Johannes Sonnenleiter, Wilhelm Hecht u. Ludwig Kühn. (Die graph. Künste, XIII, 4.)

Leitschuh, F. Zur Entwickelungs-Geschichte von Schrift und Druck. 8⁰, 21 S. Bamberg, Hübscher. M. —. 40.

Locella, G. Dante nell' arte tedesca. Venti di-

segni di artisti tedeschi, riprodotti dagli originali di S. M. il re di Sassonia ad illustrazione della Divina Commedia, e 4 ritratti di Dante. Edizione di soli 200 esemplari. Milano. In-f⁰, p. 38 di testo e 20 tavole. L. 50. —.

Lübke, W. Kupferstich und Radirung. (Die Gegenwart, 44.)

Luthmer, F. Die Photographie als Liebhaberkunst. (Vom Fels z. Meer, 3.)

Mannfeld, B. Aus Alt-Breslau. Schlesien. 14 Kpfr.-Radirgn. nach der Natur aufgenomm. f⁰. Oppeln 1891, Franck. M. 14. —.

— Vom Rhein. 20 Orig.-Radirgn. Künstler-Ausg. gr.-f⁰. (Mit 2 Bl. Text.) Bonn, Strauss. In Mappe. M. 45. —.

Meisterwerke, die, der königl. Gemäldegalerie im Haag. Photogravure-Prachtwerk mit erläut. Text von A. Bredius. f⁰, VI, 97 S. mit 50 Bildern. München (1890), Frz. Hanfstängl Kunstverl., A.—G. geb. m. Goldschn. M. 100. —.

Meyer's, Claus, Werke. 12 Photograv. nach den Originalen des Meisters. Biographischer Text von W. v. Lübke. f⁰. (1 Bl. Text.) München, F. Hanfstängl, Kunstverl., 1890. A.—G. In Mappe. M. 60. —.

Michel, E. Francesco Baldinucci et les Biographes de Rembrandt. (Oud-Holland, VIII, 3.)

— La Ronde de Nuit. (Chron. des arts, 34.)

Mills, F. W. The Art and Practic of interior Photography Illustrated. 8⁰, p. 136. London, Simpkin. 7 sh. 6 d.

Molinier, E. Peter Flötner. (L'Art, 631.)

Müllner, L. Raffael's Madonna di San Sisto, gestochen von Mandel. (St. Leopolds-Bl., 11.)

Nautilus. Neue Radirungen. (Kunstchron., N. F., II, 7.)

Ogonowski, E. La Photochromie. Tirage d'épr. photographiques en couleurs. 18⁰, 36 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. —.

Ornamentstich-Sammlung in Köln. (Chronik f. vervielf. Kunst, III, 10.)

Paar, J. Die Retouche der Photographie. gr.-8⁰, IV, 71 S. mit 5 Lichtdr.-Taf. Halle a. d. S., Knapp. M. 4. —.

Pfannschmidt, C. G. Die sieben Bitten d. Vater Unser. 8 Kpfr.-Aetzgn. nach den Zeichngn., nebst erläut. Text d. Künstlers. f⁰, 9 Bl. Text. Berlin, Schuster. geb. mit Goldschn. M. 30. —.

Rée, P. J. Gutenberg. Festrede zur Feier des 450jährigen Erfindung der Buchdruckerkunst. 8⁰, 18 S. Nürnberg, Raw. M. —. 80.

Reinigen, über das, von Kupferstichen. (Gew.-Bl. aus Württemberg, 35; nach „Breslauer Gewerbebl.")

Richter, P. E. Johann Oswald Harms. (Chron. f. vervielf. Kunst, III, 9.)

Rooses, M. Guillaume Panneels Radirungen nach Rubens. (Chronik f. vervielfält. Kunst, III, 10.)

Schäffner, A. La Photominiature. Instructions pratiques. 12⁰. Gauthier-Villars. fr. 1. 50.

Schiendl, C. Geschichte der Photographie. Mit den Bildnissen der Erfinder und Gründer der Photographie u. einer Abbildg. d. ersten Photographie. gr.-8⁰. VIII, 380 S. Wien, Hartleben. M. 8. —.

Schmidt, A. Ein Schweizer Kartenspiel aus d. Anfange des 16. Jahrhunderts. (Der Samml., XII, 13.)

Schmidt, W. Zur „altkölnischen" Kupferstichschule. (Chron. f. vervielf. Kunst, III, 8.)

Slater, J. H. Engravings and their Value: A Guide for the Print Collector. 8⁰, 456 p. L. U. Gill.

Slingsby, R. A. Treatise in Magnesium flash Light Photography for various Subjects and Methods for its application practical consider. 4⁰. London, Marion. 4 sh

Springer, A. Neue Kupferstiche. (Kunstchron., N. F., II, 4.)

Sport, der, für Kunst und Gewerbe. Mit Beiträgen von Guido Hammer, M. Ledeli, Franz X. Patek u. A. (In 8 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰, 5 photolith. Taf. Wien, Thiel & Schkerl. M. 2. 50.

Staffagenschatz, der. Ein Behelf zur freien Benützg. f. Architekten, Maler, Zeichner, Lithographen, Graveure, Strassenfiguren. — Fuhrwerke. — Sporttypen. — Scenen aus der Gesellschaft und aus dem tägl. Leben etc 44 Bl. Zinkographien nach Orig.-Federzeichnungen. qu.-f⁰. Wien, Schroll & Co. In Mappe. M. 18.—.

Stiassny, R. Bartel und Hans Seb. Beham. (Chronik f. vervielf. Kunst, III, 7.)

— Der Meister mit d. Zeichen *J *B * u. Jacob Binck. (Chronik f. vervielf. Kunst, III, 9.)

— Ein monumentaler Holzschnitt. (Kunstchron., N. F., II, 3.)

— Georg Penz. (Chronik f. vervielf. Kunst, III, 8.)

Storia, per la, della tipografia in Poschiavo. (Boll. stor. d. Svizz. Ital., 1—4.)

Ubisch, E. Virgil Solis und seine biblischen Illustrationen für den Holzschnitt. Inaug.-Diss. Leipzig. 8⁰, V, 85 S. Leipzig.

Valentin, V. Die Radirung in der Kunstentwickelung. (Berichte d. freien deutsch. Hochstift., N. F., VII, 1.)

Villon, A. M. Traité complet de photo-peinture, comprenant la photo-aquarelle et la photo-miniature. 8⁰. 132 p. Paris, Le Bailly.

— Traité pratique de photogravure au mercure, ou Mercurographie. 18⁰, 36 p. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. —.

Warnecke, F. Die deutschen Bücherzeichen (ex libris) von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart. Mit einem Titelbilde v. E. Döpler d. J. 21 Abbildgn. im Text u. 26 Taf. 8⁰, IV, VII, 255 S. Berlin, Stargardt. M. 30. —.

Waterhouse, J. Practical Notes on the Preparation of Drawings for Photographic Reproduction. With a Sketch of the Principal Photo-Mechanical Printing - Processes. 8⁰, 124 p. London, Paul. 5 sh.

Wickhoff, F. Die italienischen Handzeichnungen der Albertina. I. Theil. Die venezianische, die lombardische u. die bolognesische Schule. (Jahrb. d. kunsthistor. Samml. des Allerh. Kaiserh., XII.)

Wilkie. Die Entwickelung d. Buches von seinen Uranfängen bis zur Erfindung d. Buchdruckerkunst. Nach einem in der typogr. Classe des Heriot Watt College gehaltenen Vortrage. Aus „Printers Register". (Bayer. Gew.-Ztg., 19.)

Wilkinson, W. T. Photogravure. With Illustrations by W. C. Colls. 12⁰, 40 p. London, Iliffe. 1 sh. 6 d.

Woodbury, W. E. The Encyclopaedia of Photography, containing over 1000 References, and illustrated with above 200 Explanatory Sketches and Diagrams by the Author. Part. 1. 8⁰. (Publ. monthly.) London, Iliffe. 6 d.

Wussin, J. Alte Wiener Drucke. (Bericht u. Mittheil. des Alterth.-Ver. zu Wien, XXVI, 2.)

Wyss. Die neuesten deutschen Forschungen zur Gutenbergfrage. (Centralbl. f. Bibliothekswesen, Oct.)

Z. Hugo Bürkner's Radirung nach d. Dresdner Altärchen des Jean van Eyck. (Christ. Kunstblatt, 1891, 1.)

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam, P. Die Einbände aus den griechischen Klöstern auf dem Berge Athos. (Monatsschr. f. Buchbindereien, 9.)

Album de la cavalcade historique, du 20 juill. 1890. Composition et dessins de M. Alex. Cottereau. Couverture de M. A. Raoulx. 16⁰, 46 pl. Le Mans, Lebrault.

Annuaire, L', de l'industrie française et du commerce d'exportation, ayant pour but de faciliter les rapports entre les acheteurs et producteurs et de favoriser le développement de l'exportation française. Ire année 1890. 4⁰, XLVIII, 867 p. Paris.

Arte italiana decorativa e industriale. Periodico mensile. Anno 1. N. 1—2. Roma-Venesia, Ongania. f⁰.

Barbier de Montault, X. La Croix processionelle de la collection Olivier à Montauban. 8⁰, 28 p. et grav. Montauban, impr. Forestié.

— Les Fers à hosties de la Saintonge. 8⁰, 12 p. La Rochelle, impr. Texier.

Barozzi, N. Braciere in ferro battuto esistente nel Museo Civico di Venezia. (Arte ital. decorat. e industriale, I, 3.)

Baye, J. La croix de Dimitri Donskoï. (Revue de l'art chrétien, IVe série, I, 5.)

Berge, de la. Les industries de la soie en France. (Rev. des deux mondes, 1 sept.)

Bickell, L. Mittelalterlicher Buchdeckel in der Landesbibliothek zu Kassel. (Zeitschrift für christl. Kunst, III, 4.)

Bock, F. Nochmals die Einbände aus den Klöstern vom Berge Athos. (Monatschr. f. Buchbinderei, 10.)

Böheim, W, Augsburger Waffenschmiede, ihre Werke und ihre Beziehungen zum kaiserlichen und zu anderen Höfen. (Jahrb. d. kunsthist. Sammlungen d. Allerh. Kaiserh., XII.)

Bötticher, S. Rococo-Tapeten. (Fachbl. f. Innendecor., 20.)

Brébisson. Exposition des tapisseries de la couronne en 1755, le jour de la fête dieu. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 5. 6.)

Bretagne, A. et H. **Vincent.** Le Bras-Reliquaire de Mairy. 8⁰, 25 p. et planches. Reims, Monce. (Extr. du t. 85 des Travaux de l'Académie de Reims.)

Bronzemörser, über. (Mitth. des Tiroler Gew.-Vereines, 9—12.)

Bucher, B. Galizische Thongefässe. (Mitth. d. österr. Mus., N. F., VI, 1.)

— Xanten. (Mitth. d. österr. Mus., N. F., V, 12.)

Champeaux, A. El mobilario en la antiguedad. Edad Media y Renacimiento. Tomo 1. 8⁰, 290 p. Madrid. 4 y 4.50.

Champier, T. Francisque Cuzin, relieur †. (Revue des arts décor., sept.)

Champier, V. Fr. E. Rousseau, céramiste et verrier †. (Rev. des arts décor., sept.)

Crull, F. Ein Altarleuchter aus Schmiedeeisen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 9.)

Czihak, E. Die Hedwigsgläser. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

Daszynska, S. Hausfleiss und Hausindustrie in Oesterreich. (Volkswirthsch. Wochenschr., 351.)

Diner, J. Die Karasz'sche Sammlung. (In magyar. Sprache.) (Müveszi ipar, 1.)

— Ungarische Fayencen und Töpferwaaren. (Kunstgewerbebl., N. F., II, 3.)

Drach, A. Fayence- und Porzellanfabriken in Alt-Cassel. (Bayer. Gewerbezeitg., 2.)

Drach, A. Der hessische Willkomm, e. Prachtpokal von 1571 im Schloss zu Dessau. Beitrag z. Kunst- und Sittengeschichte des 16. Jahrh. f⁰. (VI, 32 S. mit 1 Lichtdr.-Taf. u. 10 Illustr.) Marburg, Elwert's Verl. M. 6. —.

Ebenhöh, F. Ein Seitenstück zu den Tapeten des Trienter Domschatzes. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 3.)

Effmann, W. Der ehemalige frühromanische Kronleuchter in der Klosterkirche zu Korvey. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 7.)

Einbände, zwei, aus der Bibliothek der Reichsdruckerei. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 9.)

Einbände, zwei, aus der Blüthezeit italien.-französischer Bindekunst. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 12.)

Falke, J. Mährische Ornamente. (Wiener Abendpost, 245.

— Mobiliar von Zakopane. (Das Kunstgew., 5.)

— Toilettenschmuck in Perlmutter. (Wiener Abendpost, 255.)

Falke, O. Bosnische Tauschirarbeiten. (Zeitschrift d. bayer. Kunstgew.-Ver., 1 u. 2.)

— Der Bernstein im Kunstgewerbe. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, 9. 10.)

Farcy, L. La Broderie du XIe siècle jusqu'à nos jours, d'apres des spécimens authentiques et les anciens inventaires. Ier fasc. f⁰, 52 p. et planches. Angers, Belhomme.

Fischer, L. H. Indischer Volksschmuck u. die Art ihn zu tragen. [Aus: „Annalen des k. k. naturhistor. Hofmuseums."] Lex.-8⁰. (S. 287 bis 316 mit 6 farb. Taf. u. 51 Abbildungen im Texte.) Wien, Hölder. M. 10. —.

Freudenthal, A. Die Stiftskirche zu Bücken, ihre Kunstschätze u. Alterthümer. 16⁰, V, 32 S. Bremen, Heinsius' Nachf. M. —. 60.

Füllbretter, zwei pädagogische. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 5.)

G. M. Le Casse e i Cofanetti in legno nell' arte decorativa. (Arte italiana decorativa e industriale, I, 3.)

Gérard, G. Le Lavis et l'Aquarelle appliqués aux arts industriels et décoratifs. 16⁰, 64 p. Paris, lib. de l'Art. 75 cts.

Gerspach. La réparation des tapisseries. (Gaz. des B.-Arts, jan.)

Geschichte, zur, der Costüme. Nach Zeichnungen von W. Diez etc. gr.-f⁰. 76 Holzschnitttaf. mit Sachregister in 8⁰, 8 S. München (1890), Braun & Schneider. M. 9. 50, color. M. 16. 10.

Gmelin, L. Die St. Michaelskirche in München und ihr Kirchenschatz. 8⁰, 96 S. Bamberg, Buchner. (Bayer. Biblioth., II. Serie, Bd. 16.) M. 1.60.

Gobelin-Wandteppich. (Corresp.-Bl. f. d. d. Malerb., 47.)

Groth, P. Ueber den Bernstein. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver., 9 u. 10.)

Guiffrey, J. Antoine Bonsenfans, ébéniste et fabricant de cabinets (1635). (Revue de l'art franç. 1890, 5. 6.)

— Les tapisseries de Montereau. Avec une eau-forte de M. Paul Gillard. 8⁰, 23 p. Fontainebleau, impr. Bourges.

— Les trésors des églises du diocèse de Reims en 1690. (Rev. de l'art chrétien, IV. sér., I, 5.)

Gurlitt, C. Das Kunsthandwerk und seine Zukunft. (Die Gegenwart, 48.)

— Die deutsche Musterzeichnerkunst und ihre Geschichte. Lex.-8⁰, 63 S. Darmstadt, Verl. d. Tapetenzeitung. M. 2. —.

H. S. Beiträge zur Geschichte der Schmiedeeisenkunst in Tirol. (Mitth. des Tiroler Gewerbe-Ver., 9. 10.)

Halloren, die, in ihrer alten Tracht. Ein Bilderwerk in Farbendr., nach Originalen gemalt, mit einer erläuternden Abhandlung von Prof. A. Kirchhoff. Neue Ausg. 8⁰, 23 S. Halle a. d. S., Reichart. M. 1. —.

Hansen. Der Aachener Domschatz und seine Schicksale während d. Fremdherrschaft. (Zeitschrift d. Aachener Geschichtsver., Bd. 11. 12.)

Hefner-Alteneck, J. H. Deutsche Goldschmiedewerke d. 16. Jahrh. 5 Lfgn. f⁰, 18 S. mit 30 Taf. in Farbendr. Frankfurt a. M., Keller. In Mappe. M. 75. —.

Heiden, M. Orientalische oder polnische Seidenstoffe? (Kunstgewerbebl., N. F., II, 1.)

Herich, K. Die ungarische Hausindustrie. (Mittheil. d. österr. Mus., N. F., VI, 2.)

Hofmann-Reichenberg, A. Die Industrie der Luxusgläser seit der Renaissance. (Bayer. Gew.-Ztg., 19.)

Holz-Candelaber aus der Brünner Garnisons-(Jesuiten-) Kirche. (Mittheil. d. mähr. Gew.-Museums, 10.)

Huguenin, O. Les clochers neuchâtelois. Neuchâtel, Delachaux et Niestle, 1890.

Hymans, H. Une faïence de Jean Floris à Anvers. (La Chronique des Arts, 30.)

Janke, R. A. Kunstgewerbliche Betrachtungen über die Tapete. (Fachbl. f. Innendecor., 16.)

Jenny, S. Der Willfurther Kelch in Pfävers. (Jahresber. des Vorarlberger Museums-Ver., Bregenz, 1888.)

Imbert et F. de **Villenoyse.** Les coqs de montre, leur histoire, leur décoration. (Rev. des Arts décoratifs, XI, 1. 2.)

Inventaires du château de Taillebourg, Royan et de Gilles de Montgommery à Saint-Jean d'Angély. 8⁰, 52 p. La Rochelle, impr. Texier.

Kick, W. Preisgekrönte Stickerei-Arbeiten der württembergischen Frauenarbeitsschulen aus der zum 25jähr. Regierungs-Jubiläum Sr. Maj. d. Königs Karl v. Württemberg veranstalteten Landes-Schulausstellung. (In ca. 15 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (4 Taf.) Stuttgart, Nitzschke.

Krell, P. F. Mittelalterliche Wohnungsausstellung und Kleidertracht in Deutschland. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. 1 u 2.)

Kronleuchter, kirchliche. (Christl. Kunstblatt, 1891, 1.)

Kunstgewerbe, über das indische. (Das Kunstgewerbe, 7. — Wieck's Gew.-Ztg., 47.)

Lacher, K. Die Kunstindustrie in Steiermark. (Culturbilder in Steiermark. 8⁰. Graz, „Leykam", 1890.)

Landau, M. Lemberger Kunsthandwerk. (Wiener Ztg., 217.)

Lang, A. Art in country inns and lodging houses. (Art journ., oct.)

Lehmann, H. Ueber einige Fundstücke aus dem Freiamt. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., 2.)

Lessing, J. Der Welfenschatz. (Deutsche Rundschau, 4.)

Luders, A. Guido pratica per la pittura a fuoco su porcellana, majolica, ecc. 1ª traduzione ital. di G. De Bottazzi. 13⁰. Torino. L. 1. —.

Luthmer, F. Plastische Decorationen aus dem Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt a. M. Decken und Wanddecorationen, Rahmenwerke und ornamentale Einzelheiten im Barock-Stile. f⁰. 20 Lichtdr.-Taf. mit 2 S. Text. Frankfurt a. M., Keller. In Mappe. M. 20. —.

Luthmer, F. Schmiedeeisernes Kirchengeräth. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

Maindron, G. R. M. Les armes. 8⁰, 344 p. avec grav. Paris, May et Motteroz.

— L'art dans l'épée. (Rev. des arts déc., oct.)

Medem, F. Anleitung zur Gobelinmalerei, sowie z. Terracottamalerei, Malen a. Seide, Leder etc. 8⁰, 34 S. Dresden. (Leipzig, Levien.) M. 1. —.

Meyer, F. S. Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik, zum Gebrauche f. Musterzeichner, Architekten, Schulen u. Gewerbetreibende, sowie zum Studium im Allgemeinen hrsg. Mit vielen auf 300 Taf. zusammengestellten u. in d. Text gedr. Abbildgn. 3. durchgeseh. Aufl. (Seemann's Kunsthandbüch., Bd. 1.) gr. 8⁰, VIII, 615 S. Leipzig, Seemann. M. 9. —.

Meyer, H. Moderne Entwürfe. Eine Serie origineller Illustr., Embleme, Allegorien etc. üb. Künste, Wissenschaften, Handel, Industrien, Gewerbe, Sport etc. in decorativem Style. 1. Serie. 1. u. 2. Heft. gr.-4⁰. (à 6 lith. Taf.) Wien, Thiel & Schkerl in Comm. à M. 4. —.

Mireus, F. Entrée de François 1er à Brignoles (1538.) 8⁰, 14 p. Dôle, impr. Blind. Draguignan.

Molinier, E. L'émaillerie. 18⁰, 355 p. avec 71 vign. d'après les dessins de P. Sellier. Paris, Hachette et Cie. fr. 2. 25.

— Un décorateur américain: J. G. Low. (L'Art 633.)

Molmenti, G. Ara bracchia nel Museo archeologico della Marciana in Venezia. (Arte italiana decor. et industr., I, 1.)

Mummenhoff, E. Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. (Wieck's Gew.-Ztg., 41.)

Neumann, W. A. Beiträge zur Geschichte des Emails. (St. Leopold-Blatt, 11.)

— Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg, beschrieben. Mit 144 Holzschn. von F. W. Bader. gr.-4⁰, X, 368 S. Wien 1891. Hölder. M. 90. —.

Niedling, A. Kirchliche Decorationsmalereien im romanischen u. gothischen Style. Wand- und Deckendecorationen, Rundbogenfüllungen, Säulenverzierungen, Rosetten, Friese, Bordüren, Teppichmuster etc. Nach alten Vorbildern hrsg. 24 Taf. in Farbendr. 2. u. 3. (Schluss-) Lfg. gr.-f⁰. (16 Taf. mit 1 Bl. Text.) Berlin, Claesen & Co. In Mappe. à M. 16. —, cplt. M. 48. —.

Odrich, O. Einiges über Technik u. Geschichte der Weberei. (Tapeten-Ztg., 21.)

Orefice, P. Di alcune porte in legno intagliate. (Arte italiana decor. e industriale, I, 2.)

P. Neue Werke über Waffenwesen. (Kunstchronik, N. F., II, 13.)

Pabst, A. Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Köln. I. Gothische Holzschnitzereien. (Kunstgewerbebl., N. F., I, 12.)

— — — Lederarbeiten. (Kunstgewbl. N. F., II, 2.)

— Beiträge zur Geschichte der Kunsttöpferei. X. Zu den Anfängen der Meissener Manufactur. Kunstgewerbebl., N. F., II, 3.)

Palissy, B. et A. **Paré.** Oeuvres choisies de Bernard Palissy. Suivies de Voyages d'Ambroise Paré, racontés par lui-même. 16⁰, 320 p, Paris, Delagrave.

Palisser, B. Histoire de la dentelle. Tradiction française. Ouvrage illustré de 161 grav. sur bois et de 16 pl. en couleur. 4⁰, 340 p. Paris, Firmin Didot & Cie.

Paoletti, P. La volta lignea della chiesa di Santa Maria dei Miracoli in Venezia. (Arte ital. decorat. e industr., 1. 2.)

Pariset. Les industries de luxe. 8⁰, 9 p. Lyon, impr. Plan.

Pflanze, die, in Kunst und Gewerbe. (Der Colorist, 98.)

Pit, A. Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIVe et XVe siècles. (Rev. de l'art chrétien, IV sér., I, 6.)

Porret, J. A. Bernard Palissy, 1510—1590. Esquisse de sa vie, de son caractère et de ses œuvres. 12⁰. (Lausanne.) Grassart. fr. 1. —.

Porzellan, Meissner. (Köln. Ztg., 203.)

Prell, A. Die heiligen Urnen der Dajaks. (Allgem. Ztg , 292.)

Renan, A. Le Costume en France. 8⁰, 275 p. avec grav. Paris, Quantin. (Biblioth. de l'enseign. des beaux-arts.) fr. 3. 50.

Repertoire du commerce et de l'industrie de la Belgique, 1890. Bruxelles, admin. du journal l'Economiste. 16⁰, 335, XX p. (In französ., engl., deutscher u. spanischer Ausg.) fr. 7. 50.

Riegl, A. Altorientalische Teppiche. Mit 36 Abbildgn. gr.-8⁰, XII, 214 S. Leipzig, 1891. T. O. Weigel Nachf. M. 6. —.

— Die Beziehungen der orientalischen Teppichfabrikation zu dem europäischen Abendlande. (Mitth. d. österr. Mus., N. F., V, 10.)

— Ein kärntnerischer Bauernkalender. (Carinthia, I, 1891, 1.)

Rossi, G. B. Anfore vinarie con segni cristiani trovate nella case dei SS. Giovanni e Paolo sul Cello. (Bull. di arch. crist., V, 1.)

S. L. Ueber ältere Herstellung von Delfter Fayence u. Böttger Porzellan in Berlin. (Sprechsaal, 34.)

Saffianband vom Jahre 1774. (Monatsschrift f. Buchbinderei, 9.)

Scherer, C. Fürstenberger Porzellanfiguren im herzogl. Museum zu Braunschweig. (Kunstgewerbebl., N. F., I, 12.)

Schmidt, A Das getönte Figurenporzellan. (Sprechsaal, 45.)

Schnütgen, A. Ceremonienschwert des 15. Jahrhunderts im Kölner Dom. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

— Durchbrochener Metalldeckel als romanische Buchverzierung. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 6.)

— Entwurf zu einem Kaselkreuz nebst Stolen in Aufnäh-Arbeit. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 8.)

— Gestickter Behang des 15. Jahrhunderts im Dom zu Xanten. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 9.)

— Holzgeschnitzter Baldachin, flandrisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 11.)

— Renaissance-Monstranz im Privatbesitz zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, 10.)

— Spätgothischer Zeugdruck als Futterstoff für liturgische Gewänder. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 6.)

— Spätromanische gestickte Mitra. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 4.)

Schultz, A. Alltagsleben einer deutschen Frau zu Anfang des 18. Jahrh. gr.-8⁰, XV, 278 S. mit 33 Abbildgn. Leipzig, Hirzel. M. 6. —.

Seidel, R. A. Der Teppich. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., II, 1.)

Šima, J. Slavische Stickmuster. 1. Serie. 16⁰. 16 lithogr. Taf. Smichow (Kapr & Kotek.) M. —. 60.

Sponsel, J. L. Geschichte der Hanauer Goldschmiedekunst. (Bayer. Gew.-Ztg., 18.)

Stammler, J. Die St. Vincenz-Teppiche des Berner Münsters. (Aus: „Archiv des histor. Vereins des Cantons Bern.") gr.-8⁰, 66 S. mit 4 Illustr. Luzern, Gebr. Räber. M. 1. 20.

Stein, H. L'ébeniste Boulle et l'origne de sa famille. 8⁰, 11 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Stella, G. Cornice in legno nella Sagrestia della chiesa di S. Giobbe in Venezia. (Arte ital. decorat. e industr., I, 1.)

— Ornato in bronzo della campana della Torre dell' Orologio in Venezia. (Arte italiana decorativa e industr., I, 1.)

Tapisseries, Broderies et Dentelles. Recueil de modèles anciens et modernes, précédé d'une introduction par Eugène Müntz. 4⁰, 48 p. et 150 grav. Paris, libr. de l'Art. fr. 20. —.

Thonindustrie, die, im Alterthume. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 174.)

Ujfalvy, C. E. Les biscuits de porcelaine. (Rev. des arts décor., sept. ff.)

Urbani de Ghelhof, G. M. Il candelabro in bronzo in Santa Maria della Salute in Venezia. (Arte italiana decor. e industr., I, 1.)

— Una Daga nel Museo Civico di Venezia. (Arte italiana decor. e industr., I, 1.)

Wignier, C. Carreaux vernissés du Ponthieu du XIIe au XVIIe siècle. 8⁰, 22 p. et 9 pl. col., dess. et retouchées à la main par l'auteur. Abbeville, Picard-Josse. Tiré à 50 exempl.

Zabel, H. Geschichte d. Serpentinstein-Industrie zu Zöblitz. (Aus: „Chronik von Zöblitz".) 8⁰, 48 S. Annaberg, Graser. M. —. 80.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Abbeys and Churches of England and Wales: Descriptive, Historical, Pictorial. Edit. by Rev. T. G. Bonney. Illustr. 2nd ser. 4⁰, VIII, 274 p. Cassell.

Art, L', décoratif et les Salons annuels: projet d'une exposition nécessaire. (Revue des arts décor., oct.)

Ausstellungskalender für 1891. (Kunstchronik, N. F., II, 14.)

Betrachtungen, aphoristische, über die letzten Ausstellungen. (Ackermann's Illustr. Wiener Gew.-Ztg., 22.)

Cohausen, A. Die Altertümer im Rheinland. Ein Wegweiser durch das Alte zum Neuen f. Geistliche, Lehrer, Forst- u. Landwirthe. 8⁰, 80 S. mit 170 Abbildgn. auf 19 Taf. Wiesbaden, Bechtold & Co. M. 1. 50.

Erwerbungen d. Antikensammlungen in Deutschland. VI. Die westdeutschen Alterth.-Sammlungen. (Archäol. Anz., 1890, 4.)

Ilg, A. Kunsttopographische Mittheilungen aus den fürstlich Schwarzenbergischen Besitzungen in Südböhmen. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., XVI, 3.)

Kunstausstellungen, über. (Unsere Zeit, 11.)

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. Inventarisirung u. beschreib. Darstellg. der Werke der Architektur, Plastik, Malerei u. d. Kunstgewerbes bis z. Schluss d. XVIII. Jahrh. Hrsg. durch eine im Auftrage Sr. kgl. Hoh. d. Grossherzogs zu diesem Zweck bestellte Kommission. Prov. Oberhessen. Kreis Büdingen. Von H. Wagner. Mit 150 Textill. u. 10 Taf. Lex.-8⁰, 288 S. Darmstadt 1890, Bergsträsser. M. 12. —.

Melani, A. Ein Brief aus Italien. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 11 u. 12.)

Musées et collections archéologiques de l'Algérie, publiées par ordre de M. le Ministre de l'instruction publique et des Beaux-Arts, sous la direction de R. de La Blanchère. Première

livraison: Musée d'Alger, par Georges Doublet. 4⁰, avec 17 planches. Leroux. fr. 12. —.

Pereira, G. Inventario dos objectos de arte e de archeologia em Portugal. (Revista archeologica. Lisboa 1890. IV, n. 8.)

Rahn, J. R. Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler. XV. Cant. Tessin. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., Oct.)

Reform, zur, d. Kunstausstellungen. (D. Kunstwart, IV, 5.)

Rothpletz, E. Die Organisation d. Kunstpflege. Betrachtungen nach Schluss der „nationalen Kunstausstellung der Schweiz 1890". 8⁰, 47 S. Zürich, Schulthess. M. —. 80.

Seidlitz, W. v. Die Spitzner'sche Sammlung altmeissner Porzellane. (Wiss. Beil. d. Leipziger Ztg., 1891, 5. Jan.)

Swarte, V. Les financiers amateurs d'art aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. 8⁰, 65 p. Paris, impr. Plon, Nourrit et Cie.

Tscharner, B. Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe in der Schweiz im Jahre 1889. Uebersichtl. Darstellung. 8⁰, 85 S. mit 1 Lichtdruck. Bern, Schmid, Franke & Co. M. 1. 60. Franz. Ausg. 98 S. M. 1. 60.

Verbesserung, zur, des Gesetzes über das Urheberrecht an Kunstwerken. (Kunstchronik, N. F., II, 15 u. 16.)

Wavre, W. Falsification d'antiquités lacustre 1859—1890. (Mus. Neuchât. 1890, 2.)

Wastler, J. Nachrichten über Gegenstände der bildenden Künste in Steiermark. (Mittheil. d. hist. Vereines f. Steiermark, XXXVIII, S. 181.)

Aix.

— **La Tour-Keyrié, A. M.** Curiosités particulières de la ville d'Aix, objets d'art, chapelles, maisons historiques, etc. Avec le concours de plusieurs collaborateurs. 16⁰, p. 101 à 168. Aix, Makaire. fr. 1. 25.

Antwerpen.

— **V. E. W.** Das neue Museum zu Antwerpen. (Kunstchronik, N. F., II, 10.)

Aquileja.

— **Majonica.** Nachrichten über das k. Staats-Museum in Aquileja. (Mittheil. d. k. k. Centr.-Comm., XVI, 3.)

Baden.

— **Böheim, W.** Ein niederösterreich. Landesmuseum in Baden. (Monatsbl. des Alterth.-Ver. zu Wien, 1891, 1.)

Basel.

— **Meyer, Fr.** Geschichte d. öffentlichen Kunstsammlung zu Basel.

Beaufort.

— **Denais, J.** Les vitraux, statues et tableaux de l'église Notre-Dame de Beaufort. 8⁰. Angers, Germain et Grassin. (Extr. de la Revue de l'Anjou.)

Berlin.

— Ausstellung von Initialen und Miniaturen. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerb., 48.)

— Ausstellung von Schülerarbeiten [der königl. Kunstgewerbeschule u. Kunstschule.] (Corrsp.-Bl. f. d. D. Malerb., 44.)

— **Bode, W.** Ausstellung von Werken d. niederländischen Kunst in Berlin. II. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., 4.)

— **Dahms, G.** Das Hohenzollern-Museum im Schlosse Monbijou zu Berlin. (Ueber Land u. Meer, 46.)

— Exposition, l', de Berlin. (Chron. des arts, 8.)

— Führer, kurzer, durch die Sammlung des Museums f. deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes [in Berlin, C., Klosterstr. 36]. 12⁰, 39 S. Berl., Möser, M. —.40.

Berlin.

— **Lippmann, F.** Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst, veranstaltet durch die kunstgeschichtl. Gesellsch. in Berlin. VI. Die Delfter Fayencen. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlgn., 1.)

— **R., A.** Aus den Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, N. F., II, 5.)

— Rembrandt-Ausstellung, die, im Berliner Kupferstichcabinet. (Die Grenzboten, 44 fg.)

— **Robert-tornow, W.** Ferdinand Robert-tornow, der Sammler und die Seinigen. (D. Rundschau, 3.)

— **Rosenberg, A.** Ausstellung in der Berliner Nationalgalerie. (Kunstchronik, N. F., II, 5.)

— **Sallet, A.** Die Erwerbungen des k. Münzcabinets vom 1. April 1888 bis 1. April 1889. (Zeitschr. f. Numismat., XVII, 3.)

— **Winckler, H.** Der Thontafelfund von El Amarna. II. 2. Hälfte. Nach den Originalen autogr. von L. Abel. (Mitth. aus den orient. Sammlungen der k. Museen zu Berlin. 3. Heft. f⁰. Berlin, Spemann.) M. 26. —.

Boston.

— Trustes of the Museum of the Arts for the year 1890.

— Exhibition of Books, Water Colors, Engravings, etc. by William Blake ptr. 7 to march 15, 1891.

Bremen.

— **Ahrens, H.** Die Steinindustrie auf der Nordwestdeutschen Gewerbe- u. Industrie-Ausstellung in Bremen 1890. (Der d. Steinbildh., 24.)

— Ausstellung, die nordwestdeutsche, in Bremen. (Nordwest, 42.)

— **Focke, J.** Bremische Werkmeister a. älterer Zeit. Als Beitrag zur nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung in Bremen. Hrsg. von der histor. Gesellsch. d. Künstlervereins. gr. 8⁰, XXVII, 268 S. mit 2 Taf. Bremen, Müller. M. 6. —.

— Gewerbe-, Industrie-, Landes- etc. Ausstellung, die nordwestdeutsche. (In ca. 20 Lfg.) 1. Lfg. 16 S. mit Abbild. und 1 farb. Plan. Bremen, Emmerich, Romen. M. 2. 50.

— **Neisser.** Nordwestdeutsche Gewerbe-Ausstellung in Bremen. (Ueb. Land u. Meer, 64. Bd., 51.)

Brüssel.

— **C. L.** Le Salon de Bruxelles. (Chron. des arts, 37.)

Chicago.

— Weltausstellung in Chicago. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 172.)

— „World's Colombian Exposition" in Chicago. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 181.)

Constanz.

— Katalog der Glasgemälde- und Kunstsammlung der Herren Vincent in Constanz.

Dresden.

— **H. A. L.** Das neue Museum der Gipsabgüsse im Albertinum zu Dresden. (Kunstchronik, N. F., II, 16.)

— **Rosenberg, A.** Die Kunstausstellungen in München und Dresden. (Die Grenzboten, 40.)

— **Y.** Dresdener Aquarellausstellung. (Kunstchronik, N. F., II, 1.)

Edinburgh.

— Black's Guide to Edinburgh, the Environs and the International Exhibition. 12⁰, p. 100. London, Black. 6 d.

Elberfeld.

— Fachausstellung, die, d. Maler- u. Anstreichermeister-Innungen von Rheinland u. Westfalen [zu Elberfeld]. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 41.)

Erfurt.
— **Tettau,** W. Die Stadt Erfurt u. der Erfurter Landkreis. Beschreibende Darstellung d. ält. Bau- u. Kunstdenkmäler der Prov. Sachsen u. angrenzender Gebiete. Hrsg. von d. hist. Comm. d. Prov. Sachsen. 13. Heft. Lex.-8⁰. (Halle a. S., Hendel, 1890.) X, 412 S. mit über 80 in den Text gedr. Abbild. u. 4 Taf.

Florenz.
— **Matini,** U. Nel regno della tavolezza: appunti critici alla esposizione delle belle arti di Firenze, anno 1889. 16⁰, p. 44. Firenze, tip. di Mariano Ricci.

Frauenfeld.
— Katalog der Thurgauischen histor. Sammlung in Frauenfeld. Weinfelden, Schläpfer.

Genua.
— Esposizione di belle arti a Genova. (Arte e storia, X, 4.)

Gizeh.
— **L. G.** Le Musée de Gizeh et les prétentions anglaises. (La chron. des arts, 32.)

Glarus.
— **Schindler.** Die Sammlungen des historischen Vereines des Cantons Glarus. Verzeichniss d. Münzen, Medaillen, Waffen, Geräthe, Gemälde u. Handschriften. (Jahrb. des Ver. f. d. Cant. Glarus, H. 25.)

Glasgow.
— Exhibition, the, of the Glasgow Institute. (The Academy, 974.)

Gotha.
— **Aldenhoven,** C. Katalog d. herzogl. Gemäldegalerie zu Gotha. gr. 8⁰, IV, 136 S. mit Signaturen. Gotha, Thienemann. M. —. 80.

Gran.
— **Györffy,** L. Geschichte u. Beschreibung der Graner Basilika. Geschichte der alten Burg u. der ältesten Domkirchen, mit ein. Beschreibung der sonst. Denkwürdigkeiten von Gran. 12⁰, 56 S mit Abbildungen, Gran, Buzárovits. M. —. 50.

Graz.
— **Bück,** J. Die steiermärk. Landes-Ausstellung in Graz. (Sprechsaal, 43.)

— — Von der allgem. Landes-Ausstellung für Steiermark in Graz. (Wochenschr. des n.-ö. Gewerbe-Vereins, 35.)

— **Falke,** J. Das steierische Kunstgewerbe auf der Landesausstellung in Graz. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Mus., N. F., V, 10.)

— — Kunstindustrielles von d. Landes-Ausstellung in Graz. (Wiener Ztg., 207 ff.)

Hamburg.
— **Brinckmann,** J. Aus dem Museum für Kunst u. Gewerbe zu Hamburg. (Kunstgewerbebl., N. F., II, 1.)

— **Lichtwark,** A. Kunsthalle zu Hamburg. Zur Wiedereröffnung am 23. Decbr. 1890. Führer durch die Geschenke u. Erwerbungen 1889—90, besonders die Sammlung älterer hamb. Meister und die Sammlung hamb. Landschaften. 8⁰, 60 S. München, Verlagsanstalt f. Kunst und Wissenschaft. M. —. 90.

Hannover.
— Kestner-Museum in Hannover. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 31 a. 32.)

Karlsruhe.
— Fächerausstellung, deutsche, in Karlsruhe 1891. (Bad. Gewerbe-Ztg., 49.)

— **Schumacher,** K. Beschreibung d. Sammlung antiker Bronzen der grossherzogl. vereinigten Sammlungen in Karlsruhe. Mit zahlreichen Abbild. im Text, 16 zinkograph. u. 13 Lichtdr.-Taf. Lex.-8⁰, VII, 231 S. Karlsruhe, J. Bielefeld's Verlag. M. 8. —.

Köln.
— **Bredius,** A. Kölner Auctionen. (Kunstchronik, N. F., II, 8.)

— **Gerber,** A. (Köln a. Rh.) Sculpturensammlung. Preiskatalog 1: Original-Gips-Abgüsse antiker u. mittelalterlicher Bildwerke (illustr.). 8⁰, 42 S. [Die frühere Vanni'sche Sammlung.]

— Katalog ausgewählter und hervorragender Kunstsachen, Waffen, Mobilien, Einrichtungsgegenstände u. Gemälde etc. aus dem Nachlasse Sr. Durchl. des Herzogs v. Osuna und Infantado auf Schloss Beauraing bei Dinant [Belgien]. Versteigerung zu Köln den 24. Nov. bis incl. den 2. Dec. 1890 durch J. M. Heberle [H. Lempert's Söhne]. gr. 4⁰, VIII, 126 S. mit 15 Taf. in Phototypie. Köln, (Heberle). M. 5. —.

— Museum Walraff-Richartz de Cologne. (Courrier de l'Art, 45.)

Koropi.
Πολυκράτους. Αἱ ἐν Κορωπίῳ ἀρχαιότητες καὶ ἡ ὀνομασία τοῦ χωρίου. Athen 1889.

Langres.
— **Brocard,** H. Une visite à la ville et au musée de Langres. 8⁰, IV u. 172 S. Langres, Rallet-Bideaud.

Leipzig.
— **Altendorf,** H. A. Abbildungen einiger alterthümlicher Gegenstände aus den Sammlungen der deutschen Gesellschaft zur Erforschung vaterländischer Sprache u. Alterthümer in Leipzig. (Mittheilungen, Bd. 8, 2. u. 3. Heft. gr. 8⁰. Leipzig, Hiersemann in Comm.) 23 S. mit 10 Lichtdr.-Taf. 1886 M. 3. und III, 192 S. mit 1 Karte u. 12 Abbild. M. 4. —.

— **Vogel,** J. Leipziger Kunstsammlungen des vorigen Jahrhunderts. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, 5.)

London.
— Buch- und Papiergewerbe-Ausstellung, internationale, in London. (Handels-Mus., 46.)

— **C. P.** Recent Additions to the South Kensington Museum. (The Academy, 966.)

— **Champeaux,** A. Sir Richard Wallace et ses Collections. (Rev. de l'art décor., XI, 1. 2.)

— **Exner,** W. Zur Geschichte der industriellen Arbeit. (South Kensington Museum.) (Wiener Ztg., 246, 247.)

— Guelph Exhibition, the. (The Athenæum, 3297. 3300.)

— **Vallace,** A. The national art competition. (Art Journal, Nov.)

— **Wedmore.** Two Winter Exhibitions. (The Academy, 967.)

Lyon.
— **Comberousse,** D. Quelque observations sur l'exposition lyonnaise nationale et coloniale en 1892. 8⁰, 19 p. Lyon, impr. Pitrat ainé.

— **Pariset,** E. Les Beaux-Arts à Lyon. 8⁰, 397 p. Lyon impr. Vingtrinier.

Mailand.
— **Frizzoni,** G. Acquisitions récentes du Musée Brera à Milan. (Chron. des arts, 5.)
— **G. F.** Exposition à Milan. (Chron. des arts, 7.)

Marburg.
— **Burger,** K. Gutenberg-Ausstellung im Rittersaale des Schlosses zu Marburg, Juli 1890. (Monatsschr. f. Buchbind., 10.)

Magdeburg.
— Gang, ein, durchs alte Magdeburg vor der Stadterweiterung unter besond. Berücksicht. d. aus diesem Anlass gefallenen Baulichkeiten. In 86 Cabinets in Glanzlichtdr. mit erläut. Text von Carl Nielsen. f⁰, 15 S. mit 22 Tafeln. Magdeburg, Creutz' Verl. geb. M. 20. —.

Mecheln.
— **Caster.** Malines Guide historique et description des monuments. (Collection des Guides Belges.) 12⁰, 165 p. Soc. Saint-Augustin. fr. 2. —.

München.
— **Beissel,** S. Die zweite Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen. (Stimmen aus Maria-Laach, 5.)

— **Berlepsch,** H. E. Die Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen 1891. (Allg. Ztg , Kunstbeil., 4.)

— Jahres-Ausstellung, Münchener, von Kunstwerken aller Nationen. 2. Jahrg., 1890. Text von Bierbaum. 2 Thle. 1. Thl. f⁰. 24 S. mit 22 Vollbild. u. 22 Textabbild. München, Albert & Co. M. 3. 50.

— Katalog, illustr., der Münchener Jahres-Ausstellung von Kunstwerken aller Nationen im k. Glaspalaste 1890. 8⁰, IV, 64 S. mit 144 Abb. München, Hanfstängl. M. 2. 60.

— **Rosenberg,** A. Die Kunstausstellungen in München und Dresden. (Die Grenzboten, 40.)

New-York.
— Vente G. J. Seney à New-York. (Chron. des arts, 8.)

Nürnberg.
— Ausstellung, die, im Bayer. Gewerbe-Museum vom 15. Sept. bis 5. Oct. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 20.)

— **Bösch,** H. Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. (Vom Fels z. Meer, 1890/91, 2.)

— Führer durch das Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. 8⁰, 101 S. mit 31 Abbild. u. 3 Plänen Nürnberg, Verlagsanst. des Bayer. Gew.-Mus., M. —. 50.

— Gegenstände, die, der decorativen Malerei im Bayer. Gewerbe-Museum zu Nürnberg. (Deut. Maler-Journal, XIII, 2.)

Oldenburg.
— Verzeichniss der Gemälde, Gypse u. Bronzen in der grossherzogl. Sammlung zu Oldenburg. Mit einem Anhange der auf den Gemälden befindlichen Monogramme, Bezeichnungen und Inschriften. 6. vervollst. Aufl. 12⁰, VIII, 191 S. mit 3 Taf. Oldenburg, Schulze. M. 1. 50.

Oldesloe.
— **Bangert,** F. Ein Inventar der Oldesloer Kirchenkleinode. Progr. d. Real-Gymnasiums. 4⁰, 11 S.

Olmütz.
— **Nowak,** A. Kirchliche Kunst-Denkmale aus Olmütz. Hrsg. vom Kaiser Franz Josef-Gew.-Museum in Olmütz. f⁰, IV, 35 S. mit Abbild. u. 25 Lichtdr.-Taf. Olmütz 1890, Hölzl. In Mappe. M. 18. —.

Paris.
— Ausstellungs-Project, ein Pariser: „La Plante". (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., V, 11. — Sprechsaal, 48.)

— **Battandier,** V. et L. **Naton.** Rapport de MM. V. Battandier et L. Naton, délégués bijoutiers de la ville de Lyon à l'Exposition univ. de Paris en 1889. 8⁰, 7 p. Lyon, impr. Plan.

— **Bessière,** M. Le musée Spitzer et son catalogue. (L'Art, 634.)

— **Brincourt, M.** L'Exposition universelle de 1889. Ouvrage orné de 67 gravures. 8⁰, 256 p. Paris, Firmin-Didot.

— Catalogue de la Société nationale des beaux-arts, des ouvrages de peinture, sculpture et gravure, exp. au Champ de Mars le 15 mai 1890. 16⁰, 231 p. Paris, Lemercier.

— Catalogue des monnaies grecques de la Bibliothèque nationale. Les Rois de Syrie, d'Arménie et de Commagène, par E. Babelon. 8⁰, CCXXII, 268 p. avec fig. et 31 pl. Paris, Rollin et Feuardant.

Paris.
— Catalogue illustré de la 13e Exposition de la Société d'aquarellistes français (1891). gr. 8⁰. Paris, Nilsson.

— Catalogue officiel illustr. de l'Exposition internat. de Blanc et Noir. (4e année.) 8⁰, 132 p. et grav. Bernard et Cie. fr. 3. 50.

— **Champier,** V. Les ouvriers anglais à l'Expos. univ. de 1889. Rapport des délégués. (Rev. des arts décor., 11. 12.)

— **Champury,** E. Exposition univers. de 1889: La crise de l'architecture et l'avènement du fer. (L'Art, 636 u. 637.)

— **Chennevières,** H. Exposition univers. de 1889: Cent ans de gravure (1789—1889). (L'Art, 634.)

— Collectien Eug. Bérard. (Chron. des arts, 9.)

— Collection, la, Spitzer. (L'art pour tous, juill.)

— **Courajod,** L. Récents enrichissements du musée de la sculpture moderne au Louvre. 8⁰, 12 p. avec grav. Versailles, Cerf et Cie. (Extr. du Bull. des musées, 15 juin 1890.)

— **Delessard,** E. Les Grands Établissements industriels à l'Expositions universelle de 1889. La Maison Blazy frères (ancienne maison Périllieux-Michelez). Industrie de laines filées, tissus de canevas, tapisseries à l'aiguille etc. 8⁰, 15 p. avec grav. Paris, Chaix.

— **Diner,** J. Die Sammlung Spitzer. (Zeitschr. d. Kunstgew.-Vereins München, 7. 8.)

— **Du Sommerard,** E. Catalogue et Description des objets d'art de l'antiquité, du moyen-âge et de la Renaissance exposées au musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. 8⁰, XXXIV, 702 p. Paris, à l'hôtel de Cluny.

— **Exner,** W. Das „Musée Guimet". (Wiener Ztg., 242.)

— Exposition de Blanc et Noir. (L'art pour tous, août.)

— Exposition de „La Plante" 1892. (L'art pour tous, sept.)

— **Falize,** L. Une exposition de la Plante. Projet. (Rev. des arts décor., XI, 1. 2.)

— **Fourcaud,** L. L'art décor. au Salon, Champs-Élysées. (Rev. des arts décor., 11. 12.)

— **Gabillot,** C. Le musée Guimet et les religions de l'Extrême Orient. (L'Art, 638.)

— **Grisard,** J. et M. **Vanden-Berghe.** Exposit. univers. Les produits coloniaux: les textiles. 8⁰, 24 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

— **Hédiard,** G. Salon de 1890. La Gravure. 8⁰, 8 p. Le Mans, impr. Mayeux.

— **Lafenestre,** G. La Peinture française à l'Exposit. univers. (1789—1889). 8⁰, 65 p. Paris, impr. nationale.

— **Leroi,** P. Le gravure et la lithographie au Salon de 1890 et à l'Exposition du Champ de Mars. (L'Art, 630.)

— **Marx,** R. La décoration architecturale et les industries d'art à l'Expos. univers. de 1889. (Rev. des arts décor., 11. 12.)

— — La décoration et l'art industriel à l'Expos. univers. de 1889, conférence faite au congrès de la Société centrale des architectes français, le 17 juin 1890. 4⁰, 40 p. avec 30 reproductions d'ouvrages exposées. Paris, May et Motteroz.

— **Masson,** P. Fantaisie mnémonique sur le salon de 1890 (Champs-Elysées), suivie d'un essai de statistique établi conformément aux données les plus récentes de la science et d'une promenade au Salon du Champ-de-Mars. 12⁰. Genonceaux. fr. 3. 50.

Paris.
— **Monod,** E. L'Exposition universelle de 1889, grand ouvrage illustré, historique, encyclopédique, descriptif, publié sous le patronage de M. le ministre du commerce, de l'industrie et des colonies, commissaire général de l'Expos. T. 1er. 4⁰, XXXII, 667 p. Paris, Dentu. L'ouvr. complet à 3 vol. fr. 100. —.
— **Müntz,** E. Guide de l'École nationale des beaux-arts. Paris, Quantin.
— **Nicaise,** A. L'archéologie à l'Exposition universelle de 1889. 8⁰. Châlons-sur-Marne, Martin frères.
— **Petrik,** L. Die Keramik auf der Pariser Ausstellung. (In magyar. Sprache.) (Müvészi ipar, 1.)
— **Phillips,** C. The Paris Salons. (Art Journal, August.)
— **Reinach,** S. L'Histoire du travail en Gaule à l'Exposition universelle de 1889. 18⁰, 81 p. Paris, Leroux.
— **Silvestre,** A. Le Nu au Louvre. Avec 32 phototypies. 8⁰. Bernard. fr. 5. —.
— Spitzer Collection, the. (Athenæum, 3288.)
— **Sulzberger.** Post festum. A propos du Salon de 1890. (Rev. de Belgique, déc.)
— **Valabrègue,** A. L'ivoire à l'Expos. univers. de 1889. (Rev. des arts décor., 11. 12.)
— **Wychgram,** J. Vom Fusse des Eifelthurmes. (Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F., II, 1.)

Perpignan.
— Catalogue offic. de l'Exposition de Perpignan pour l'année 1890. (Exposition des arts industriels, des beaux-arts, scientifique etc.) 8⁰, 100 p. Perpignan, Latrobe.

Prag.
— **Falke,** J. Ein Wort für das Kunstgewerbe-Museum in Prag. (Wiener Abendpost, 268.)

Reichenberg.
— Gewerbemuseum, Nordböhmisches, in Reichenberg. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., VI, 2.)

Rom.
— **Wallis,** H. The exhibition of ceramic art a Rome 1889. (The Art journal, Sept.)

Rouen.
— Catalogue des ouvrages de peinture, dessin, sculpture et architecture du musée de Rouen, précédé d'une notice hist. sur la formation du musée. 16⁰, XCIII, 138 p. Rouen, impr. Lecerf. fr. 1. —.

Schwandegg.
— **Angst,** H. Die Sammlungen von Schloss Schwandegg. (N. Zür. Ztg., 271.)

Serajewo.
— **Hörnes,** M. Das bosnisch-herzegowinische Landesmuseum in Serajewo. (Das Ausl., 39.)

Soest.
— Soest, seine Alterthümer und Sehenswürdigkeiten. gr. 8⁰, 121 S. mit Abbild. und einem Stadtplan. Soest (1890), Nasse'sche Buchdr. u. Verlagshdl. geb. M. 8. —.

Strassburg i. E.
— **Janitschek,** H. Die städtische Sammlung von Gemälden alter Meister. Beschreibendes Verzeichniss.

Tokio.
— Industrie-Ausstellung in Tokio. (Blätter f. Kunstgewerbe, 11 ff.)

Tokio.
— **Piggot,** F. T. The third industrial exhibition of Japan. (Art Journal, Oct.)

Turin.
— **Angelucci,** A. Catalogo della armeria reale illustrato con incisioni in legno, compilato per carico del ministero della casa reale. 8⁰, fig. p. XVI, 614. Torino, tip. edit. G. Candeletti. L. 5. —.

Wernigerode.
— **Brenning,** P. Erklärendes Verzeichniss der dem gräfl. Stollberg'schen Gymnasium zu Wernigerode gehörenden Gypsabgüsse nach antiken Bildwerken. Gymnasial-Progr. Wernigerode. 4⁰, 12 S.

Wien.
— Ausstellung, die, des Wiener Künstlerhauses. (Kunstchronik, N. F., II, 9.)
— Besuch, ein, bei Baron Rothschild in Wien. (Fachbl. f. Innendecor., 23.)
— **Falke,** J. Die Ausstellung der Wiener Bildhauermeister im Oesterr. Museum. (Wiener Abendpost, 231.)
— — Die Ausstellung von Perlmutterarbeiten im Oesterr. Museum. (Wiener Abendpost, 247.)
— — Die Weihnachts-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 1. — Wiener Abendpost, 280 ff.)
— — Ein Vorwort zur Costüm-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wiener Ztg., 1891, 3.)
— **Frimmel,** T. Mittheilungen über d. Gemäldesammlungen von Alt-Wien. (Ber. u. Mitth. d. Alterthumsver. zu Wien, XXVI, 1.)
— **Gross,** F. Wiener Privatsammlungen. I. Baron Nath. Rothschild. (Mitth. des Nordböhm. Gew.-Mus. 3; nach „N. Wiener Tagblatt".)
— **Hango,** H. Das historische Museum d. Stadt Wien. (Zeitschr. f. bild. Kunst, II, 1.)
— **J. L.** Die Sammlung Königswarter in Wien. (Kunstchronik, N. F., II, 5.)
— — Wiener Künstlerhaus. (Kunstchronik, N. F., II, 16.)
— **Jäger,** J. Aus der Weihnachts-Ausstellung im Museum. (Allg. Kunstchronik, 26.)
— Kunstgewerbe, das, auf der Land- und forstwirthschaftlichen Ausstellung. (Bl. f. Kunstgewerbe, XIX, 9.)
— **Schack,** A. W. Die Mode-Ausstellung im Oesterr. Museum. (Wochenbl. des n.-österr. Gew.-Vereins, 46.)
— Weihnachts-Ausstellung im k. k. Oesterreich. Museum. (Allg. Kunstchronik, 25. — Centralblatt f. Glasind. u. Keramik, 179.)
— Weltausstellung Wien 1895 od. 1898? (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 21.)

Wiesbaden.
— **Hoffmann.** Wanderungen durch das Alterthums-Museum in Wiesbaden. Mit Benutzung der Annalen des Nass. Alterthums-Ver., insbesondere „v. Cohausen, Führer . . ." 12⁰, 48 S. Wiesbaden, Bechtold & Co. M. —. 50.

Zürich.
— **Cathiau**-Karlsruhe. Conferenz u. Ausstellung der schweizer. gewerbl. Fortbildungsschulen in Zürich. (Zeitschr. f. gewerbl. Unterr., 9.)
— **H. A.** Der Lachmann'sche Saal [im Landesmuseum zu Zürich]. (N. Zür. Ztg., 234.)

BIBLIOGRAPHIE.

(Vom 1. März bis 1. Juli 1891.)

I. Theorie und Technik der Kunst. Kunstunterricht.

Abney. Colour. With numerous diagrams. 12⁰. Christian Knowledge Society. 2 sh. 6 d.

Avenarius, F. Das „Nouveauté" - Unwesen. (Das Kunstgewerbe, 9.)

Bedeutung, die, des Zeichnens für das Gewerbe und die allgemeine Bildung. (Gewerbebl. aus Württemberg, 6.)

Böck, M. Ueber die Nothwendigkeit und Möglichkeit, das Schönheitsgefühl in der Jugend zu wecken und zu pflegen. (Zeitschr. f. lateinlose höhere Schulen, April.)

Bölsche. Eine neue Aesthetik der Natur. (Die Gegenwart, 10.)

Bourgoin, J. Précis de l'art arabe et Matériaux pour servir à l'histoire, à la théorie et à la technique des arts de l'Orient musulman. Livr. I à 16. 4⁰. II, 24 p. et 25 p. et pl. Paris, Léroux. L'ouvr. complet, 2 vol. avec 200 pl. hors texte. fr. 150. —.

Brief, offener, an den Verfasser von „Rembrandt als Erzieher". Von einer deutschen Frau. (Blätter f. liter. Unterhaltung, 19.)

Bronner. Nachtrag zum Artikel über die Bestimmung der Deckkraft der Malerfarben. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 117—119.)

— Wie bestimmt man die Deckkraft der Malerfarben? (Keim's Techn. Mittheil. f. Malerei, 114—116.)

Brücke, E. Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. Mit 29 Holzschn. v. H. Paar. gr. 8⁰, V, 151 S. Wien, Braumüller. M. 5. —.

Brugsch, H. Die Symbolik der Farben. (Corresp.-Bl. f. d. D. Malerbund, 7.)

Bucher, B. Die staatl. Kunstpflege in Oesterreich. (Allg. Ztg., 107, Beil.)

Cultus, der, des Nackten. (Der Colorist, 110 bis 112.)

Dubovszky, J. Anleitung zur Majolikamalerei. 12⁰, 64 S. Wien, Hartleben. M. 1.

Duhousset, E. Proportions comparatives de l'homme et du cheval. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Effenberger, P. Einführung in die Ornamentik. (Aus: „Zeitschr. d. Vereines deutsch. Zeichenlehrer".) gr. 8⁰, 48 S. mit 67 Zeichnungen im Text. Stade, 1890. M. —. 75.

Elias, J. Bildende Kunst. (Die Nation, 27.)

Elis, C. Handbuch der Mosaik- u. Glasmalerei. Zum Gebrauch für Mosaik- u. Glasmaler, Architekten, Künstler u. Decorationsmaler, sowie f. kunstgewerbl. Schulen bearb ... Nach dem Tode des Verf. hrsg. von J. Andree. Mit 82 Abbild. gr. 8⁰, VII, 131 S Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. —. (Seemann's Kunsthandbücher, VIII.)

Falke, J. Haben wir einen eigenen Stil? (Das Kunstgewerbe, 14; n. „Vom Fels z. Meer".)

Fälschungen. (Blätter f. Kunstgewerbe, XIX, 12.)

Frantz, A. Kunst und Litteratur. Gesammelte Vorträge. Mit Genehmigung d. Verf. hrsg. v. A. Roeper. 2. Bd. gr. 8⁰, III, 208 S. Leipzig, H. Oesterwitz' Nachf. (à) M. 3. 60.

Frimmel, T. Das Sehen in der Kunstwissenschaft. (Mitth. d. Oesterr. Mus., N. F., VI, 5.)

Fumière, A. Quelques réflexions sur l'art décoratif et son mode d'enseignement. 12⁰, 33 p. Bruxelles, Guyot. fr. 1. 50.

G. B. Das Schöne im Kunstgewerbe. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecoration, 3.)

Ganymed in Kunst und Dichtung. (Allgem. Kunstchronik, 4.)

Gedanken über die Fachschule. (Corresp.-Bl. f. den D. Malerbund, 17.)

Gizzi, G. Il fondamento della Estetica. 8⁰, 275 p. Roma. L. 5. —.

Götz, W. Luxus und Mode. (Wieck's Gew.-Ztg., 15.)

Grundsätze, über die, bei Neuschöpfungen kirchlicher Kunst. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 4.)

Guhrauer, H. Bemerkungen zum Kunstunterricht auf dem Gymnasium. Programm des Gymnas. zu Wittenberg, Ostern 1891. (Progr. Nr. 251.) 4⁰, 16 S.

Haendcke, B. In Sachen: „Kunst und Schule". (Der Kunstwart, IV, 9.)

Helfrich, H. Künstler und Kunstkritik. (Die Kunst f. Alle, 11 u. 12.)

Henry, G. Harmonies de formes et de couleurs. Démonstrations pratiques avec le rapporteur ésthétique et le cercle chromatique. 18⁰, 65 p. Paris, Hermann.

Hostinsky, O. Herbart's Aesthetik, in ihren grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert. gr. 8⁰, XXV, 136 S. Hamburg, Voss. M. 2. 40.

Klauer, J. A. Gewerbliches Zeichnen im Zusammenhange mit der Nürnberger Zeichenausstellung. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 3.)

Knight, J. P. New Perspective Guide. 4⁰. London, Simpkin. 1 sh.

Koopmann, W. Prof. Hermann Grimm contra Galeriedirector Bode. (Die Gegenwart, 13.)

Krätschell. Kunstgeschichte in d. Volksschule. (Pädagogium, 6.)

Krassnig, J. Die Principien des Schönen. Programm des Staatsgymnas. zu Nikolsburg. 8⁰, 37 S.

Krumbholz, K. Die Bewegung für die grössere Verwerthung d. Naturformen zu Verzierungen. (Das Kunstgewerbe, 9.)

Kuhlmann. Die Kunst Asiens und ihre Bedeutung f. unsere moderne Ornamentation. (Zeitschrift d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, 7.)

Kumsch, E. Pflanzenstudium u. Stil. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 4.)

Laban, F. Der Gemüthsausdruck des Antinous. Ein Jahrhundert angewandter Psychologie auf dem Gebiete der antiken Plastik. gr. 8⁰, 92 S. mit 1 Tab. Berlin, W. Spemann. M. 3. —.

Lacouture, C. Répertoire chromatique. Solution raisonnée et pratique des problèmes les plus usuels dans l'étude et l'emploi des couleurs. 25 tableaux en chromo, représentant 952 teintes différentes et définies, groupées en plus de 600 gammes typiques. 4⁰, XI, 118 p. Paris, Gauthier-Villars & fils. fr. 25. —.

Lange, J. Die Farbenharmonie in der Decoration. (In dänischer Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Leisching, E. Ueber den höchsten kunstmässigen Stil. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 4.)

Lübke, W. Lebenserinnerungen. gr. 8⁰, VII, 379 S. mit 1 Bildniss in Lichtdruck. Berlin, F. Fontane. M. 6. —.

Manuel, R. Les Petits arts d'amateur (Dessin, peinture, modelage, sculpture, gravure, dorure, etc.). In-16 avec 148 grav. Kolb. Cart. fr. 3. 50.

Marsop, P. Deutsche und französische Kunst. (Die Gegenwart, 17.)

Merz, H. Christus am Kreuze. (Christl. Kunstblatt, 4.)

Metzger, M. Zurück zur Natur! Eine Zusammenstellung u. ein Vorschlag zur praktischen Verwerthung der verschiedensten Stimmen über d. Einführung eines ornamentalen Naturstudiums an gewerblichen und kunstgewerbl. Schulen als Anhaltspunkt und Wegweiser für Schulmänner, Künstler, Handwerker etc. 8⁰, III, 63 S. Dresden, Minden & Wolters. M. —. 60.

Meyer, F. S. Handbuch der Liebhaberkünste zum Gebrauche für Alle, die einen Vortheil davon zu haben glauben. 2. durchgeseh. u. verm. Aufl. Mit 260 in den Text gedr. Abbild. gr. 8⁰, XII, 445 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 7. —. (Seemann's Kunsthandbücher, V.)

Meynell, A. The Nativity in Art. (Art-Journal, Dec.)

Mielke, R. Die Revolution in der bildenden Kunst. 2. Aufl. gr. 8⁰, 67 S. Berlin, J. Bohne. M. 1. —.

Moffatt's Perspective for Second Grade Art Students. By Joseph Vaughan. Oblong f⁰, 104 p. Moffatt & Paige.

Opitz. Sätze über Kunst und christliche Kunst im besonderen. (Christl. Kunstblatt, 3.)

Ornamentik, über arabische. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 3—4.)

Persönlichkeit, über die, in der Kunst. (Der Kunstwart, IV, 13.)

Pudor, H. Die Kunst im Lichte der Kunst. gr. 8⁰, 67 S. mit 6 Abbild. Dresden, O. Damm. M. 1. 50.

Redensart, die, vom „Zwecke" der Kunst. (Der Kunstwart, IV, 11.)

Rudhardt, C. L'Art de la peinture. Science de la couleur, ses lois, sa perspective, s'appliquant à tous les genres. Le Métier; la Pratique; la Peinture à l'huile; la Peinture à cire. 18⁰, XVI, 144 p. Paris, Ch. Rudhardt, A. Marest.

Saglio, E. L'Enseignement de l'art industr. en Autriche. (Revue des arts décorat., janv.-févr.)

Schliepmann, H. Was für ein Stil ist denn das nun? (Illustr. kunstgew. Zeitschrift f. Innendecor., II, 2.)

Schmidkunz, H. Analytische und synthetische Phantasie. 8⁰, VII, 103 S. Halle a. S. 1889, Pfeffer. M. 1. 90.

Schopenhauer's, A., Werke zur Aesthetik der Poesie, Musik und der bildenden Künste. Neu hrsg. u. erläutert von M. Brasch. 2. Aufl. gr. 8⁰, 43 S. Leipzig, Fock. M. —. 50.

Schumann, P. In Sachen: Bunt oder einfarbig. (Der Kunstwart, 8.)

Seidlitz, W. Vor- und nachmärzliche Kunstkritik. (Die Kunst f. Alle, 15.)

Spencer, J. Practical Perspective, for the Use of Students Preparing for the fellowing Examinations: Second Grade Perspective, the Science and Art Department, Oxford and Cambridge Local and College of Preceptors. Roy.-8⁰, 128 p. Percival.

Stil, der, in der Wohnung. (Mitth. d. Gewerbe-Mus. zu Bremen, 1.)

Stübchen-Kirchner, R. Die Erziehung für das Kunstverständniss in Frankreich durch die Schule. (Suppl. z. Centralbl. f. das gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, IX, 3. 4.)

Thal, H. Die experimentelle Methode in der Kunstwissenschaft. (Das Magazin f. Litteratur, 12.)

Tolstoi, L. Die Bedeutung der Wissenschaft und der Kunst. (Aus dem Russischen von A. Scholz). gr. 8⁰, 117 S. Dresden, E. Pierson. M. 2. —.

Unding, F. Gothik und Renaissance. (Der Kunstwart, IV, 16.)

Unterricht, d. gewerbliche, in England. (Suppl. zum Centralbl. f. d. gewerbl. Unterrichtswesen in Oesterreich, IX, 3. 4.)

Vachon, M. L'École des arts industriels de Roubaix. (Revue des arts décorat., janv., févr.)

Veit, P. Zehn Vorträge über Kunst. Mit Anmerkungen u. einem Vorwort von L. Kaufmann. [Vereinsschriften der Görres-Gesellschaft.] gr. 8⁰, III, 120 S. mit 1 Portr. Köln, J. P. Bachem in Comm. M. 2. —.

Wallé, P. Die Schulkonferenz u. das Baufach. Eine zeitgemässe Beleuchtung der Decemberbeschlüsse. gr. 8⁰, 52 S. Berlin, (Amelang). M. 1. —.

Wouwermann's, A., Farbenlehre. Für die praktische Anwendung in den verschiedenen Gewerben und in der Kunstindustrie bearbeitet. 2. verm. Aufl. Mit 7 Abbild. 8⁰, VIII, 196 S. Wien, Hartleben. M. 2. 25.

II. Kunstgeschichte. Archäologie. Zeitschriften.

Alberti, Leonis Baptistae, Opera inedita et pauca separatim impressa, Hieronymo Mancini curante. 8°, XII u. 312 S. Florentiae 1890.

Allen. The Early Sculptured Stones of the West Riding of Yorkshire. (The Journal of the Archæol. Assoc., XLVI, 4.)

Alterthümer, die, unserer heidnischen Vorzeit. Nach den in öffentl. und Privatsammlungen befindl. Originalien zusammengestellt u. hrsg. von dem römisch-german. Centralmuseum in Mainz durch dessen Director Dr. L. Lindenschmit. 4. Bd., 8. Heft. gr. 4°. (14 S. mit Abbildungen, 5 Lichtdr.- u. 1 Farbendr.-Taf.) Mainz, V. v. Zabern. M. 4. —.

Alterthumsverein, der Karlsruher. Zwanglose Hefte, hrsg. im Auftrage des Vereins. 1. 1881 bis 1890. gr. 8°, VII, 112 S. mit 2 Taf. Karlsruhe, Th. Ulrici in Comm. M. 1. 50.

Architecture et Sculpture en France, recueil d'archéologie par L. Noë, dessinateur-directeur. Publication mensuelle. Documents sur les styles d'architecture et de sculpture qui se sont succédé en France entre le IXe et le XIXe siècle. (80 pl. in f° par année avec table analytique et descriptive.) N° 1. f°, 8 pl. L. Noë à Fontenay-aux-Roses (Seine). Abonn. annuel: fr. 12. —.

Arenhold, L. Die historische Entwickelung der Schiffstypen vom römischen Kriegsschiff bis zur Gegenwart. In 30 Heliograv. mit erläut. Text. qu.-gr. 4°, 24 S. Kiel, Lipsius & Tischer. M. 30. —.

Ausgrabungen, die, von Olympia. (Allg. Ztg., Beil. Nr. 63.)

Ausgrabungen im Reg.-Bezirk Bromberg. (Correspbl. des Gesammtver. der deutsch. Gesch.- u. Alterthumsvereine, Jan.—Febr.)

Back, F. Römische Spuren und Ueberreste im oberen Nahegebiete. I. Abtheil. Beilage zum Osterprogramm des Gymnasiums zu Birkenfeld. 8°, 91 S. Birkenfeld 1891. Programm Nr. 658.

Barellini, F. L'arti belle in Roma e l'editto Pacca richiamato a vita dal nostro governo. 8°, 111 S. Roma 1890.

Baumgarten, F. Italienische Frühlingstage. 8°, 136 S. Freiburg i. Br., Mohr 1891.

Baye, J. De l'Influence de l'art des Goths en Occident. Communication faite au Congrès historique et archéologique de Liège (août 1890). In-4 avec 6 pl. Nilsson. fr. 4. —.

Beloch, J. Campanien. Geschichte und Topographie des antiken Neapel und seiner Umgebung. 2. verm. Ausg. 8°, VIII, 472 S. Mit 13 Karten u. Plänen. Breslau, Morgenstern. M. 10. —. — Die Ergänzungen zur 1. Ausgabe gesondert: M. 1. 20.

Benda, A. Wie die Lübecker den Tod gebildet. Vortrag, gehalten in der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütz. Thätigkeit den 13. Januar 1891. gr. 8°, 34 S. Lübeck, W. Gläser. M. —. 50.

Bie, O. Altattische Kunst. (Westermann's Monatshefte, Febr.)

— Zur Geschichte des Haus-Peristyls. (Jahrb. d. k. deut. archäol. Inst., VI, 1.)

Blümner, H. Der Meister der Parthenonsculpturen. (Münch. Allg. Ztg., Beil. 113.)

— Zu Lessing's Laokoon. (Vierteljahrsschrift f. Litteraturgeschichte, IV, 2.)

Braun's, Emil, Briefwechsel mit den Brüdern Grimm und Joseph von Lassberg. Hrsg. von R. Ehwald. Mit Porträt. 8°, XII u. 169 S. Gotha, Perthes 1891. M. 3. —.

Brodrick. The Ancient Buildings and Statues of Merton College. (The Journal of the Brit. Archæol. Association, XLVII, 1.)

Buchner, W. Leitfaden der Kunstgeschichte. Für höhere Lehranstalten u. zum Selbstunterricht bearb. 4., verm. u. verb. Aufl. gr. 8°, X, 179 S. mit 87 Abbild. Essen, G. D. Baedecker. M. 2. —.

Bulič. Il sarcofago marmoreo dei coniug. Valerius Dineus e Attia Valeria trovato a Salona. (Bull. di archeol. e storia dalmata, XV, 4.)

Callegari. Nerone nella leggenda e nell' arte. (L'Ateneo Veneto, 1890, Luglio-Agosto.)

Campbell, J. The Hittites: Their inscriptions and their history. In two volumes. 8°, VII, 399 S. u. IV, 349 S. London, Nimmo 1891.

Cartault, A. Terres cuites grecques photographiées d'après les originaux des collections privées de France et des musées d'Athènes. Texte par A. C. Paris, Armand Colin, o. J. (1891). LVII: Introduct. à l'étude des figurines en terre cuite grecques et italiotes, u. 100 S.: Explication des planch. f°. 29 Taf. fr. 25. —.

Cavallari, F. S. Appendice alla topografia di Siracusa. 4°, 68 S. u. 4 Taf. Turin 1891.

Charmes, G. L'Égypte. Archéologie. Histoire. Littérature. 12°. C. Lévy. fr. 3. 50.

Cimiterio, il, di S. Ermete sulla via Salaria vecchia. (La Civiltà cattolica, ser. XIV, vol. IX, qu. 978.)

Corey, A. D. De Amazonum antiquissimis figuris. Inauguraldissertation. 8°, 103 S. Berlin, Heinrich & Kemke. M. 2. —.

Cozza-Luzi, G. La famiglia dei Canulei ed il loro mausoleo presso Bolsena. Lettere archeologiche al princ. F. Spada-Varalli. 8°, 56 S. Milano 1890.

Curtius. Heinrich Schliemann. (Die Gegenwart, 11.)

Delattre, L. Marques de vases grecs et romains trouvées à Carthage 1888—1890. (Mélanges d'archéol. et d'histoire [École franç. de Rome], XI, 1—2.)

Denkmäler, antike, hrsg. vom kaiserl. deutsch. archäologischen Institut. 1. Bd., 5. (Schluss-) Heft. [1890.] gr.-f°. (III u. S. 39—52 mit eingedruckt. Fig. u. 13 Taf.) Berlin, G. Reimer. (à) M. 40. —.

Diehl, C. Notes sur quelques monuments byzantins de l'Italie méridionale. (Mél. d'archéol. et histoire [École franç. de Rome], XI, 1—2.)

Dörpfeld, W. Das Theater in Eretria. (Berl. philol. Wochenschrift, 17.)

— Das Theater in Megalopolis. (Berl. philol. Wochenschrift, 14 u. 22.)

— Der alte Athenatempel auf der Akropolis. (Mitth. d. k. deut. archäol. Inst., Athen. Abth., XV, 4.)

Doerpfeld on the theatre of Megalopolis. (The Builder, N° 2515.)

Düntzer, H. Die Lage des homerischen Troja. (Vom Fels z. Meer, 8.)

Duhn, F. Heinrich Schliemann. (Neue Heidelberger Jahrbücher, I, 1.)

Ebers, G. Das neuentdeckte Grab des Oberpriesters des Amon. (Münch. Allgem. Ztg., 1891, Beil. 58.)

Egyptian exploration: The oldest pyramid and temple. (The Academy, 989.)

Evening, an, with Schliemann. (Blackwood's Edinburgh Magazine, Febr.)

Flat, P. L'Art en Espagne. 12⁰. Lemerre. fr. 3. 50.

Fränkel, M. Gemälde-Sammlungen u. Gemälde-Forschung in Pergamon. (Jahrb. d. k. deut. archäolog. Instit., VI, 1.)

Frimmel, T. Beiträge zu einer Ikonographie des Todes. Mit 10 Textillustrationen. 8⁰, 174 S. Wien, k. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1891. (Nicht im Handel.)

Furtwängler, A. Zu den Köpfen d. griechischen Kohlenbecken. (Jahrb. d k. deutsch. archäol. Inst., VI, 2.)

— Zum Ostgiebel von Olympia. Mit 1 Abbild. (Jahrb. des k. d. archäol. Instituts, VI, 2.)

Gedächtnissfeier f. Heinrich Schliemann. (Zeitschrift f. Ethnologie, XXIII, 2.)

Gedächtnissfeier für Heinrich Schliemann im Festsaale d. Berlinischen Rathhauses am Sonntag den 1. März 1891. Lex.-8⁰, 31 S. Berlin, A. Asher & Co. M. 1. 20.

Geymüller, H. Trois albums de dessins de Fra Giocondo (d'après les monuments antiques de Rome). (Mélanges d'archéologie et d'histoire [École française de Rome], XI, 1. 2.)

Ghirardini, G. L'iscrizione di Prassitele e le statue antiche scoperte in Verona. (Nuova Antologia, III, 8.)

Ginoux, C. Travaux exécutés pour les églises de Six-Tours (1623—1671). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 1.)

Goblet d'Alviella, le comte. La migration des symboles. 8⁰, 345 S. Mit vielen Abbildungen im Text. Paris, Leroux. fr. 6. —.

Graef, B. Bruchstücke einer Schale von der Akropolis. (Jahrb. des k. deutsch. archäolog. Instit., VI, 1.)

Graff. Das Kabirenheiligthum bei Theben. V. Gegenstände aus Bronze und Blei. (Mitth. des k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XV, 4.)

Grimm, H. Das Universitätsstudium d. neueren Kunstgeschichte. (Deut. Rundschau, März.)

Grouchy. Artistes français du XVIIe et du XVIIIe siècle. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1890, 10. 11.)

Gsell, S. Fouilles dans la Nécropole de Vulci exécutées et publiées aux frais de S. E. le Prince Torlonia. [École française de Rome.] 4⁰, 576 S. Mit 1 Karte, 16 Taf. u. Doppeltaf. u. 101 Abb. im Text. Paris, Thorin. fr. 40. —.

Gurlitt. Kunstgeschichtliche Veröffentlichungen. (Die Gegenwart, 7.)

Habel. Die neuesten Ausgrabungen der Deutschen und Neugriechen auf griechischem Boden. (Nord u. Süd, Febr.)

Halbherr, F. Discovery of an Jonic temple at Locri. (The Antiquary, Mai.)

— Last Year's Explorations in Asia Minor. (The Antiquary, März.)

Hauser, A. Ausgrabungen in Carnuntum. Mit einem Plan des Amphitheaters. (Archäolog.-epigr. Mitth. aus Oesterreich-Ungarn, XIV.)

— Römische Funde in Velm (Nieder-Oesterreich). (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., XVII, 1.)

Heierli, J. Die Römervilla in Lunkhofen. (Anz. f. schweiz. Alterthumskde., XXIV, 1.)

Helbig. Corniola rappresentante Ercole coricato sopra una zattera. (Atti della R. Accad. dei Lincei, VII, 1.)

Hellwald. Früheste Kunstregungen. (Das Ausland, 11.)

Heuzey. Statues espagnoles de style gréco-phénicien, question d'authenticité. (Revue d'assyriologie et d'archéol. orientale, II, 3.)

Hiller von Gärtringen, F. u. **T. Mommsen.** Das Denkmal Chäremons von Nysa. (Mitth. d. k. d. archäol. Inst., Ath. Abth., XVI, 1.)

Hirschfeld, G. Antike Städtebilder im Süden Kleinasiens. (Deutsche Rundschau, 9.)

— Peintures de vases antiques recueillies par S. Reinach. (Götting. gel. Anzeigen, 6.)

Hoernes, M. Die Bronzefunde von Olympia und der Ursprung der Hallstatt-Cultur. (Das Ausland, 15.)

Hoffmann, O. A. Antonia, die Gemahlin des Drusus, und die Büste der „Clytia". (Jahrb. der Gesellsch. für Lothring. Gesch. u. Alterthumskunde, II, S. 321 ffg.)

Hudd, A. E. Notes on recent explorations in Egypt 1891. (The Antiquary, April—Mai.)

Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen. Register zu Band I—X. f⁰, 96 S. Berlin, G. Grote. M. 6. —.

Interpretation, the new, of the east frieze of the temple of Nike Apteros at Athens. (The Builder, 2508.)

Jouin, H. Notes sur divers artistes de deux derniers siècles. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1.)

Kekulé, R. Neuigkeiten auf dem Gebiete der alten Kunst. (Münch. Allg. Ztg., Beil. 117.)

Kern, O. Eubuleus und Triptolemos. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XVI, 1.)

Knowles, J. The joke about the Elgin marbles. (The nineteenth Century, 169.)

Kondakoff, J., **Tolstoï** et **S. Reinach.** Antiquités de la Russie méridionale. Edition française des „Rousskia drevnosti". Fasc. I. 4⁰ avec grav. Paris, Leroux. Prix de l'ouvrage complet en 3 fascicules fr. 25. —.

Κοντόλεων, Ἀ. Ἐ. Ἀφροδίτη Στρατονικίς. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XVI, 1.)

Kroker, E. Katechismus der Mythologie. 12⁰, XII, 320 S. mit 73 Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. M. 4. —.

Lacava, M. Antichità Lucane. Da scavi praticati negli anni 1888 e 1889. Del sito dell' antica Siri. Degli avanzi delle sue terme di Cersosimo vetere, Serra Maiori ed altri luoghi antichi (Da scavi eseguiti nel 1888). 8⁰, 85 S. Potenza 1889 (1890).

— Topografia e storia di Metaponto. gr. 8⁰, 396 S., mit 12 Taf. Napoli 1891.

Lanciani, R. Notes from Rome. (The Athenæum, 3313 u. 3317.)

— Quatre dessins inédits de la collection Destailleur relatifs aux ruines de Rome. (Mélanges d'archéol. et d'histoire [École franç. de Rome], XI, 1. 2.)

Lanzelotti, B. Antichità Teatine. Scavi in Chieti — lapide con epigrafe latina scop. presso Bucchianico — il museo sepolcrale di Teate Marrucinorum. 8⁰, 40 S. Teramo 1891.

Laroche, J. Iconographie de saint Nicolas. (Revue de l'Art chrét., mars.)

Lechat, H. Terres cuites de Corcyre (Collection de M. Constantin Carapanos). (Bull. de corresp. hellénique, 1—2.)

Ledrain. Une statuette de bronze avec le nom d'Asur-dan. (Rev. d'assyriologie et d'archéol. orientale, II, 3.)

Lehner. Neues aus den Katakomben. (Allg. Ztg., 106, Beil.)

Lessing, O. Die Gestalt der Dioskuren und ihre Attribute. Inaugural-Dissertation. 8⁰, V, 66 S. München.

Lévi, S. Quid de Graecis veterum Indorum monumenta tradiderint. Thesim facultati litterarum Parisiensi proponebat S. L. 8⁰, 67 S. Paris, Bouillon 1890.

Lindenschmit. Das etruskische Schwert aus den Gräbern von Hallstadt und das vorgeschichtliche Eisenschwert. (Arch. f. Anthropologie, XIX, 4.)

Locusteanu, N. Despre Polychromie in architectura si sculptura Hellenilor. 8⁰, 122 S. Bucuresti, Tipografia Carol Göbl.

Loewy, E. Enrico Schliemann. (Nuova Antologia, III, 2.)

Lübke, W. Zur Geschichte der Renaissance. (Allgem. Ztg., 8, Beil.)

Marucchi. Il cimiterio e la basilica di S. Valentino, e guida archeologica della via Flaminia dal Campidoglio al ponte Milvio. 8⁰, 141 S. con 4 tav. Roma, Saraceni. L. 3. 50.

Metope, new, of Selinus. (The classical Rev., V, 3.)

Milani, L. A. Le recenti scoperte di antichità in Verona. 4⁰, 30 S., mit 1 Taf. Verona 1891.

Milchhöfer, A. Erinnerungen an Heinr. Schliemann. (Deutsche Rundschau, Mai.)

Milliet, P. Études sur les premières périodes de la céramique grecque. 8⁰, XVI u. 169 S. Paris, Giraudon.

Mommsen, A. Ueber die Zeit der Olympier. 8⁰, 102 S. Leipzig, Teubner.

Monumenti inediti, pubblicati dall' instituto di corrispondenza archeologica. Suppl. gr.-f⁰, 36 Taf. mit 6 S. Text. Berlin, G. Reimer. M. 40. —.

Müntz, E. Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel XV secolo. (Arch. stor. dell' arte, 9. 10.)

— Lavori d'arte fatti eseguire a Roma dai Papi d'Avignon (1365 — 1378). (Arch. storico dell' arte, IV, 2.)

Murray, A. Vase of the Mykenai Type in New-York. (The American Journ. of Archæology, VI, 4.)

Naville, E. Bubastis (1887—1889). Eighth Memoir of the Egypt Exploration Fund. With fifty-four plates. Published by order of the Committee. 4⁰, VIII u. 71 S. London, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.

Neuwirth, J. Urkundliche Beiträge zur Kunst- und Künstlergeschichte Böhmens im 18. Jahrhundert. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 1.)

Normand, A. Restauration du Forum romain: le temple de Vespasien. (L'Ami des monuments, V, 23.)

Normand, C. A propos de la mort de Schliemann. (L'Ami des monuments, V, 23.)

Nuove scoperte nel cimiterio di Priscilla. (Bull. di archeol. crist., ser. V, ann. 1, n. 2—3.)

Ohnefalsch-Richter's Ausgrabungen in Kypern. (Berl. philol. Wochenschr., 24.)

P. H. Die Ausgrabungen von Olympia. (Münch. Allg. Ztg., Beil. 63.)

Paulin, E. Thermes de Dioclétien. Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours publiées avec les mémoires explicatifs des auteurs sous les auspices du Gouvernement français. f⁰, 19 S. Text u. 25 Taf. Paris, Didot.

Pigorini. Ancora della fibula di bronzo nelle terremare. (Bullett. di paletnologia italiana, XVI, 10.)

Pigorini. L'Italia settentrionale e centrale nell' età del bronzo e nella prima età del ferro. (Atti della R. Accad. dei Lincei, VII, 1.)

Porträts, griechische und römische. Nach Auswahl u. Anordnung von H. Brunn u. P. Arndt, hrsg. von F. Bruckmann. (In 80—100 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰, 10 Lichtdr.-Taf. mit 3 Bl. Text. München, Verlagsanst. f. Kunst u. Wissensch. M. 20. —.

Recherches des antiquités dans le Nord de l'Afrique. Conseils aux archéologues et aux voyageurs. Gr. in-8⁰ avec fig. Leroux. fr. 6. —. (= Tome III des Instructions adressées par le Comité des travaux historiques et scientifiques aux correspondants du Ministère de l'Instruction publique.)

Reisch. Vasen in Corneto. (Mitth. d. k. deutsch. archäol. Instit., Röm. Abth., V, 3. 4.)

Rheinhard, H. Album des classischen Alterthums zur Anschauung für Jung u. Alt, besonders zum Gebrauch in Gelehrtenschulen. Eine Galerie von 76 Taf. in Farbendruck nach der Natur und nach antiken Vorbildern mit beschreibendem Text. 3. unveränd. Aufl. (in 12 Lfgn.) 1. Lfg. qu.-gr.-4⁰, 8 S. mit 8 Taf. Gera, Griesbach. M. 1. —.

Richards, H. Dr. Dörpfeld's theory of the Greek stage. (The classical Rev., V, 3.)

Richter, O. Die älteste Wohnstätte des Römischen Volkes. Beilage zum 1. Jahresbericht des königl. Gymnasiums zu Schöneberg-Berlin W. 4⁰, 13 S., mit 1 Plan. Berlin 1891.

Robert, K. Der Pasiphae-Sarkophag. 14. Hallisches Winckelmannsprogramm. gr. 4⁰, 24 S. mit 4 Taf. u. 1 Portr. Halle a. S., Niemeyer. M. 2. —.

Ruderi di un tempio ionico e frammenti d. sculture scoperti nell' antica Locri. (La Civiltà cattolica, ser. XIV, vol. IX, qu. 981.)

Sauer, B. Der Ostgiebel des olympischen Zeustempels. (Jahrb. d. k. d. arch. Instit., VI, 1.)

— Nachträgliches zum olympischen Westgiebel. Mit 5 Abbildungen. (Jahrb. d. k. d. archäol. Instit., VI, 2.)

— Untersuchungen über die Giebelgruppen des Parthenon. (Mitth. d. k. d. archäolog. Instit., Athen. Abth., XVI, 1.)

Schlosser, J. Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen d. frühen Mittelalters. [Aus: „Sitzungsber. d. k. Akad. d. Wiss."] Lex.-8⁰. (186 S. mit 2 Taf. u. 1 Tab.) Wien, Tempsky in Comm. M. 4. 50.

Schmidt, H. Observationes archaeologicae in carmina Hesiodea I. Inaugural-Dissertation. 8⁰, 33 S. Halle 1891.

Schröder, G. Schliemann's Verdienst um die Kunde der Vorzeit. (Unsere Zeit, 3.)

Schulz, J. Der Byzantinische Zellenschmelz. Als Manuscript gedruckt. 8⁰, 104 S. mit 22 Taf. Frankfurt a. M., Druckerei von A. Osterrieth.

Seemann, T. Die Kunst der Etrusker nach den Forschungen unserer heutigen Wissenschaft als Suppl. zur allgem. Kunstgeschichte. gr. 8⁰, 76 S. mit 26 lith. Taf. Dresden, W. Hoffmann 1890. M. 6. —.

Seibt, W. Studien z. Kunst- u. Culturgeschichte. V. gr. 8⁰. Frankfurt a. M., Keller. M. 1. —. Inhalt: Helldunkel. 3. Chiaroscuro — Camaïeu — Holzschnitte in Helldunkel. VIII, 75 S.

Smith, V. A. Græco-Roman influence on the civilization of ancient India. (Journal of the Asiatic Soc. of Bengal, N. S., V. LVIII, P. 1, N⁰ 3.)

Stanić. Römische Alterthümer im Kreise Urlika. (Bull. di arch. e storia dalmata, XIV, 10—12 u. XV, 1. 2.)

Statuettes, les, de terre cuite dans l'antiquité. (L'art pour tous, 3.)

Strzygowski, J. Byzantinische Denkmäler. I. gr. 4⁰. Wien, Mechitaristen-Congregation. — Inhalt: Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armen., ravennat. u. syro-ägyptischen Kunst. Mit 18 Illustr. im Text u. 8 Doppeltaf. (in Lichtdruck). VIII, 127 S. M. 13. —.

Treu, G. Die neuesten Versuche zur Anordnung des olympischen Ostgiebels. Mit 12 Abbild. und einem Zusatz von B. Sauer. (Jahrb. d. k. d. archäol. Instit., VI, 2.)

— Nochmals die olympischen Giebel. (Jahrb. d. k. d. archäol. Instit., VI, 2.)

Undset, J. Archäologische Aufsätze über südeuropäische Fundstücke. (Zeitschr. f. Ethnologie, XXIII, 1.)

Vasari, G. Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti scelte ed annotate. 7ª ed. 4 vol. 32⁰, 1140 p. Torino. L. 2. 40.

Vase, the, painting of Alcmene on the pyre. (The classical Review, V, 3.)

Wackernagel, R. Mittheilungen aus den Basler Archiven zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks. (Zeitschr. f. d. Gesch. des Oberrheins, N. F., VI, 2.)

Weinhold, R. Die alten Zunft- und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau, herausg. von B. Bucher. (Zeitschr. des Vereins. f. Völkerkunde, 1891, 1.)

Weizsäcker. Ueber die Bedeutung der Archäologie für das Gymnasium. (Correspondenzbl. f. d. Gelehrten- u. Realschulen Württembergs. Nov.—Dec.)

Wolters, P. Das Kabirenheiligthum bei Theben. IV. Die Terracotten. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XV, 4.)

— — — VI. Verschiedenes. (Mittheil. d. k. d archäol. Instit., Athen. Abth., XV, 4.)

— Marmorkopf aus Amorgos. (Mitth. d. k. d. archäol. Instit., Athen. Abth., XVI, 1.)

— Tyro. (Jahrb. d. k. d. archäolog. Instituts, VI, 2.)

Ximines, E. Sulla storia dell' arte con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli. Conferenza letta all' Istituto di belle arti delle Marche in Urbino. Urbino, tip. delle Cappella 1891.

IIa. Nekrologe.

Becker, Karl, Kupferstecher in Berlin. (Kunstchronik, 25.)

Benouville, J. A., französischer Landschaftsmaler. (The Portfolio, April.)

Chapu, Antoine, französischer Bildhauer. (Chronique des arts, 17 u. 19. — Kunstchronik, 24.)

Courtet, Augustin, französ. Bildhauer. (Chron. des arts, 13.)

Deck, Theodor, Director der Porzellanmanufactur in Sèvres. (Kunstchronik, 27.)

Fache, René, französischer Bildhauer. (Chron. des arts, 13.)

Frétigny, Bildhauer in Marseille. (Chronique des arts, 13.)

Gardet, Joseph Antoine, französischer Bildhauer. (Chronique des arts, 19.)

Hähnel, Ernst, Bildhauer in Dresden. (Kunstchronik, 27.)

Halswelle, Keeley, englischer Genremaler zu Paris. (Kunstchronik 24.)

Hansen, Freiherr Theophil von, Architekt in Wien. (Deutsche Bau-Ztg., 14. 15. 24. 25. — Centralbl. der Bauverwaltung, 8. — Kunstchronik, 19. — Kunstwart, IV, 12.)

Hove, Victor van, Bildhauer in Koekelberg bei Brüssel. (Kunstchronik, 20.)

Kehrmann, Louis, Landschaftsmaler zu Rhens. (Kunstchronik, 20.)

Lafollye, Joseph Auguste, Architekt in Paris. (Chron. des arts, 20.)

La Gonesbe de Bellée, Léon, Landschaftsmaler in Paris. (Chron. des arts, 19.)

Lichtenheld, Wilhelm, Landschaftsmaler in München. (Kunstchronik, 21.)

Liphart, Karl Eduard, Kunstsammler in Florenz. (Kunstchronik, 19. — Schack, A. F. Graf v.: Allg. Ztg., Beil. 87. — Kunstwart, IV, 12. — Chron. des arts, 11.)

Meissonier. (Allgem. Kunstchronik, 4.)

Michael, Max, Professor und Lehrer an der Berliner Kunstakademie. (Kunstchronik, 21.)

Morelli, Giovanni, italienischer Kunstforscher und Sammler. (Kunstchronik, 21. — Richter, J. P.: Allg. Ztg., Beil. 79. — Kunstwart, IV, 12. — Frizzoni, G.: Arch. storico dell' arte, IV, 2. — Ders.: Zeitschr. f. bild. Kunst, Juni. — Melani, A.: Arte e storia, 5. — Chron. des arts, 11. — The Portfolio, April.)

Mouchot, Louis, französischer Maler. (Chron. des arts, 20.)

Oesterley, Karl, Maler zu Hannover. (Kunstchronik, 22.)

Reiset, Frédéric, Director am Louvre. (Chron. des arts, 10.)

Schmidt, Friedrich Freiherr v., Architekt in Wien. (Helfert: Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., XVII, 1. — Kunstwart, IV, 12. — Wien. Ztg., 28 ff. — Monatsbl. des Alterthumsvereins zu Wien, 2.)

Seiffert, Karl, Landschaftsmaler in Berlin. (Kunstchronik, 25.)

Seurat, George, Maler. (Chron. des arts, 14.)

Springer, Anton, Professor der Kunstgeschichte in Leipzig. (Su.: Kunstchronik, 29. — Die Grenzboten, 23.)

Verlat, Charles, Director der Kunstakademie zu Antwerpen. (Kunstchronik, 19.)

III. Architektur.

Aitchison. Byzantine architecture. (The Builder, 2504—2509.)

Amoroso, A. Le basiliche cristiane di Parenzo. (Atti e mem. d. società Istriana di archeol., VI, 3. 4.)

B., T. Hausthüren aus dem alten Hamburg. Mit Tafeln. (Bl. f. Architektur u. Kunsthandwerk, 5.)

Beltrami, L. La Certosa di Pavia. f⁰. fig. p. 8 con 42 tavole. Milano, Arturo Demarchi. L. 30. —.

Berger, V. Das Brunnenhaus im Kreuzgange des Stiftes St. Peter in Salzburg. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., XVII, 1.)

Berruyer. L'Art et le Style en architecture, avec aperçu de l'architecture delphinale, discours de réception à l'Académie delphinale. 8⁰, 53 p. Grenoble, impr. Allier père et fils.

Beyaert, H. Belgische Bauwerke der Neuzeit. Gesammtansichten u. architekton. Details . . . mit Angabe der Durchschnitte, Profile, Grundrisse u. der genauen Maasse. (In 25 Lfgn.)

1.-4. Lfg gr.-f⁰. (40 Stahlst.). Berlin, Ch. Claesen & Co. M. 48. —.

Birkmire, W. H. Architectural Iron and Steel, ant its Application in the Construction of Buildings. 8⁰, 215 p. New-York, J. Wiley and Sons.

Borrmann, R. Karl Friedrich Schinkel u. seine Hauptwerke. Mit Tafeln. (Blätter f. Architektur u. Kunsthandwerk, 3.)

Bouxin, A. La Cathédrale Notre-Dame de Laon: historique et description. Avec 5 phototyp. par M. Maurice Dollé et nombreuses grav. 8⁰, VI, 246 p. Laon, impr. Cortilliot et Cie. fr. 3. 50.

Bulliat, A. M. Chartreuse de Seillon, près de Bourg-en-Bresse. 18⁰, 356 p. et pl. Neuville-sous-Montreuil (Pas-de-Calais), impr. Duquat.

C., G. Die St. Michaelskirche in München. Mit Tafeln. (Bl. f. Arch. u. Kunsthandwerk, 5.)

Dehio, G. Zwei Cistercienserkirchen. Ein Beitrag z. Geschichte der Anfänge d. gothischen Stils. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 2.)

Dion, A. Introduction de l'architecture gothique en Italie par les Cisterciens Français. (Bull. monumental, 1890, 4.)

Domkreuzgang, der, zu Hildesheim mit der St. Annencapelle und das Grabmal des Canonicus de Veltheim. (Blätt. f. Architektur u. Kunsthandwerk, 2.)

Effmann, W. Seligenthal bei Siegburg. Die älteste Franciskanerkirche in Deutschland. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 2.)

Endl, F. Kurze Uebersicht üb. d. Baugeschichte des Benedictinerstiftes Altenburg. (Ber. und Mitth. d. Alterthumsver. zu Wien, XXVI, 3.)

Erdmann, K. Ist die Architektur eine Kunst? (Der Kunstwart, 14.)

Farrow, F. R. Knole house, Kent. (Art Journal, April.)

Fergusson, J. History of Indian and Eastern Architecture. Forming the Third Volume of the New Edition of the „History of Architecture". 8⁰, 758 p. Murray.

— History of the Modern Styles of Architecture. 3rd Ed., Revised by R. Kerr. With Illusts. 2 vols. 8⁰, 800 p. Murray.

Feuchtwang, D. Der Tempel zu Jerusalem. (Zeitschr. f. bild. Kunst, März.)

Fischel, H. Die kaiserlichen Schlösser im Marchfeld. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juni.)

Fullerton, W. Architectural Examples in Brick, Stone, Wood, and Iron. 4⁰. London, Spon. 15 sh.

Gélis-Didot, P., et T. **Lambert.** L'Architecture française civile et domestique du XIe au XVIe siècle (moyen-âge et Renaissance). Recueil de documents classés méthodiquement, avec tous détails servant à la restitution complète de l'architecture civile et domestique du moyen-âge et de la Renaissance, 600 pl. dess. par P. Gélis-Didot et T. Lambert, architectes. Publiées par E. Rouveyre. T. 1er: 1er fasc. 4 p. et 42 pl.; 2e fasc. 38 pl. Paris, Dujardin et Co. L'ouvr. sera publ. en 5 vol. de 3 fasc. chacun. Prix de chaque vol.: fr. 60. —.; de chaque fasc. de 40 pl.: fr. 20. —.

Gotch, J. A. and W. T. **Brown.** Architecture of the Renaissance in England. Illustrated by a Series of Views and Details from Buildings Erected between 1560 and 1630. With Historical and Critical Text. Pt. I. Imp.-f⁰. Batsford.

Gradmann. Zur Entstehungsgeschichte d. Reutlinger Marienkirche. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., XIII, 1—3.)

Guigue, G. Nouvelles pièces sur le Mausolée de la maison de Bouillon. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 1890, 10. 11.)

Gurlitt, C. Das Modell des Berliner Domes. (Die Gegenwart, 4. 5.)

H., H. S. Die Alhambra. (The Art Journ., 3.)

Hartel, A. Architektonische Details und Ornamente der kirchlichen Baukunst in den Stilarten des Mittelalters. 1. u. 2. Serie. gr.-f⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 85. —. 1. 2. Aufl. 60 Lichtdr.-Taf. M. 45. —. 2. 50 Lichtdruck-Tafeln. M. 40. —.

Henking, K. Das Kloster Allerheiligen zu Schaffhausen. III. Baubeschreibung. Schluss. (Neujahrsbl. des histor.-antiquar. Vereines zu Schaffhausen, 1891.)

Herzog, H. Die Restauration der Kirche in Zofingen. 1513—1516 (bezw. 1520). (Anzeig. f. schweiz. Alterthumskde., XXIV, 1.)

Jetzler, J. L. Das Rathhaus in Schaffhausen. (Vom Jura zum Schwarzwald, VII, 3.)

Ilg, A. Die alte Kirche in Mayerling (Ber. u. Mitth. d. Alterthumsver. in Wien, XXVI, 3.)

— Die Geschichte des Baues der kais. Wiener Hofburg seit Fischer v. Erlach. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 4.)

— Zur Geschichte des Schlosses Breitenfurt. (Ber. u. Mitth. des Alterthumsver. in Wien, XXVI, 3.)

Ivanetič, F. Die Kirche Santa Maria Maggiore in Triest. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 5.)

Kaiserpalast, der, in Strassburg. (Blätter für Architekt. u. Kunsthandwerk, 4.)

Lenz, H. Ueber Marmortechnik aus alter und neuer Zeit. (16. Jahresbericht d. k. k. Fachschule f. Steinbearbeitung zu Laas in Tirol.)

Loth, J. Notre-Dame-de-Bon-Secours. 25 dessins par Fraipont. Introduction par le R. P. Monsabré. Notice historique par l'abbé Julien Loth. Description de l'église par l'abbé Sauvage. 8⁰, IV, 138 p. Rouen, Augé.

Luszczkiewicz. L'Architecture des plus anciennes églises franciscaines en Pologne; Restes d'une maison du style Renaissance à Krosno, datant de l'année 1525. (Anz. d. Akad. der Wiss. in Krakau, Febr. März.)

Markwart, O. Die Baugeschichte des Klosters Muri. Mit einem Plane des Klosters Muri im Jahre 1888. gr. 8⁰, VII, 99 S. Aarau, Sauerländer. M. 2. —.

Marucchi, O. Il cimiterio e la basilica di S. Valentino e guida archeologica della Via Flaminia dal Campidoglio al ponte Milvio. 8⁰, 141 p. con 4 tavole. Roma, Antonio Saraceni edit. L. 3. 50.

Mayor, J. Le mausolée de Duc Henri de Rohan dans la cathédrale de Genève. Genève, 1890.

Michaelis, A. Michelangelo's Plan zum Capitol und seine Ausführung. (Zeitschr. f. bildende Kunst, Mai.)

Möllinger, K. Die deutsch-romanische Architektur in ihrer organischen Entwickelung bis zum Ausgang des XII. Jahrhunderts. Mit 52 (lith.) Taf. u. 50 Abbildung. im Text. 5. Lfg. Lex.-8⁰. (VII u. S. 193—272). Leipzig, E. A. Seemann. (à) M. 2. —.

Neuwirth, J. Peter Parler v. Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie. Ein Beitrag zur deutsch-österr. Künstlergeschichte. gr. 8⁰, III, 146 S. Prag, Calve. M. 5. —.

Nodet, H. Sur quelques églises romanes de la Charente-Inférieure. (Bull. monum., 1890, 4.)

Pander, E. Das Pantheon des Tschang-tscha Hutuktu. (Veröffentl. aus dem k. Museum f. Völkerkunde, 1. Bd., 2.—3. Heft, 1890.)

Rahn, J. R. u. T. **Liebenau.** Die Casa di Ferro bei Locarno. (Neujahrsbl. XV der Antiquar. Gesellschaft in Zürich.)

Ratel, S. Les Basiliques de Saint-Martin à Tours, note supplémentaire en réponse à une note complémentaire de Mgr. Chevalier sur les fouilles de Saint-Martin de Tours. 8⁰, 49 p. Tours, Péricat.

Ricci, C. Fieravante Fieravanti e l'architettura bolognese nella prima metà del secolo XV. (Arch. stor. dell' arte, IV, 2.)

Roach le Schonix. Architectural Studies in France. (The Antiquary, Febr.)

Run, a, through Italy. By an architect. student. (Art Journal, Dec.)

Sacco, A. Il nuovo portico della basilica di S. Paolo in Via Ostiense. (Arte e storia, 8.)

Scherwinski. Die Baukunst in Georgien. (Allg. Bau-Ztg., H. 3.)

Schlosshof. (Monatsbl. d. Alterthumsvereins in Wien, 2.)

Schmitt, F. J. Der Dom zu Mainz in frühromanischer Zeit. (Zeitschr. f. bild. Kunst, April.)

Schliepmann, H. Betrachtungen über Baukunst. Zum Verständniss moderner Architekturfragen. gr. 8⁰., 110 S. Berlin, Polytechn. Buchhandlung. M. 2. —.

Sedlaček, J. Die Kirche zu Poletitz. (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 1.)

Sitte, C. Das Wien der Zukunft. (Monatsbl. d. wissenschaftl. Clubs, Beil. zu Nr. 4.)

Tržeschtik. Die Principien der Baukunst nach Idealität und Theorie einerseits, nach realistischer Praxis andererseits. (Allgem. Bau-Ztg., Heft 2.)

Unger. Die architektonische Erbschaft des Jahrhunderts. (Die Gegenwart, 15.)

Verwendung des Porzellans in der Architektur. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 183.)

Vischer, A. Figürlicher Schmuck an den Werken der Architektur. Drei Hefte, gr. 4⁰, à 6 lith. Taf. Karlsruhe, Veit. M. 3. —.

Wackernagel, R. Schloss Angenstein. (Basler Jahrb., 1891.)

Wiederherstellung, die, des Metzer Doms. (Deutsche Bau-Ztg., 14. 15.)

IV. Sculptur.

Amelung, W. Die Athena Parthenos des Phidias. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Mai.)

Andree. Die Sculpturen der Eskimos. (Globus, 22.)

Anselmi, A. Fra Mattia della Robbia autore dell' altare in maiolica di Montecassiano presso Macerata. (Arte e storia, 7.)

Bildwerken, von, heimischen mittelalterlichen. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 3.)

Boehm, the late Sir J. E. (Art Journal, Febr.)

Caffi, M. Sculture in legno nella Chiesa dei SS. Giov. e Paolo a Venezia. (Arte e stor., 12.)

Carl, W. La statuette de Bacchus. (Assoc. pr. Aventico, Bull. 3.)

Carotti, G. Il tabernacolo con nicchia per le abluzioni nella sagrestia della chiesa di San Niccolò da Tolentino in Prato. (Arch. storico dell' arte, IV, 2.)

Documento (un nuovo) intorno ai primordi della cattedrale di Colle di Val d'Elsa e intorno ad un' opera dello scultore Pietro Tacca, pubblicato ed illustrato dal prof. Ugo Nomi Venerosi Pesciolini. 16⁰, p. 25. Siena, tip. arciv. s. Bernardino, 1890.

Fauvelle. Sépultures puniques de Carthage. 29 p. avec fig. Paris, impr. Hennuyer.

Forrer, R. Ueber primitive menschliche Statuetten. (Antiqua, 8.)

Friis, F. R. Die Springbrunnen von Schloss-Frederiksborg. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Grabdenkmäler, moderne Wiener. Die künstlerische Ausschmückung d. Wiener Friedhöfe. Mit einem Vorwort von A. Ilg. 1. Serie. f⁰. 15 Lichtdr.-Taf. mit einem Blatt Text. Wien, Schroll & Co. M. 15. —.

Grabsculptur, die, der Gegenwart. (Der Kunstwart, 14.)

Graf, H. Die neuerworbenen Werke Tilmann Riemenschneiders im Bayer. Nationalmuseum. (Allg. Ztg., 13, 14. Beil.)

Ginoux, C. Jean Carravaque, sculpteur. (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 1890, 10. 11.)

Grouchy, de. Le tombeau de Colbert; marché passé par la veuve de Colbert avec les sculpteurs A. Coyzevox et J. B. Tuby. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 2. 3.)

Gruft, die, der Oranier zu Delft. (Der deutsche Steinbildhauer, 9.)

Helbig. Sopra la così detta Medusa Ludovisi. (Atti della R. Accad. dei Lincei, VI, 12.)

Ilg, A. Entdeckungen im unteren Belvedere. (Die Presse, 55.)

Jouin, H. Jean-Jacques Caffiéri, sculpteur du roi (1725—1792). Son portrait par L. J. F. Lagrénée l'aîné. 8⁰, 16 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Justi, C. Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli. (Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsammlungen, 2.)

Knötel, P. Die Figurengrabmäler Schlesiens. Inaugural.-Diss. 8⁰, 51 S. Jena.

Kreuzgruppe zu Aussee. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 4.)

Lübke, W. Daniel Christian Rauch. (Allgem. Ztg., Beil. 75.)

Masner, C. Die Grabsculptur der Gegenwart. (Das Kunstgewerbe, 13.)

Mazerolle, F. Claude de Héry, médailleur du roi Henri III. (L'Art. 644 u. 645.)

Momméja, J. Les Plates-Tombes du moyen-âge. Essai d'esthétique archéologique. 8⁰, 19 p. Montauban, impr. Forestié.

Murray, A. S. A History of Greek Sculpture. Revised edition. with illustr. 8⁰, 2 vols. 764 p. London, Murray. 36 sh.

Notizen (über Grabsteine in Niederösterreich). (Ber. u. Mittheil. d. Alterthumsver. zu Wien, XXVI, 3.)

Prost, B. Un Crucifiement de Michel-Ange. (Chron. des arts, 16.)

Rosenberg, A. Joseph Kaffsack. (Zeitschr. f. bild. Kunst, März.)

Schnütgen, A. Elfenbein-Relief des 14. Jahrhunderts im Musée Cluny zu Paris. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 11.)

Taeye, L. et E. Études sur les arts plastiques en Belgique. 8⁰, XXVII et 490 p. Bruxelles, E. Bruylant. fr. 7. 50.

Truxa, H. M. Erinnerungs-Denkmäler. (Oesterr. Jahrb. 1891, S. 252.)

Walcher, K. Die schönsten Porträt-Büsten des Stuttgarter Lusthauses in Lichtdruckbildern. 4. Heft. Mit einer Abhandlung über die Urheberschaft der Porträt-Büsten unter Beigabe zweier zinkographisch hergestellter Porträts und einem Nachtrag zum 1. Heft. f⁰. 6 Taf. mit 16 S. Text. Stuttgart 1890, Kohlhammer. M. 6. —.

V. Malerei. Glasmalerei. Mosaik.

Aldenhoven. Eugène Delacroix. (Ber. des Fr. Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., VII, 2.)

Animal Painting for Beginners. Twelve Simple Studies in Colours, drawn from Nature by Stephen T. Dadd and Stanley E. B. Montefiore; with Practical Directions for Drawing and Painting, and numerous Pencil Sketches by Harrison Weir, A. T. Elwes, and R. H. Moore. 4⁰. London, Blackie. 4 sh.

Armstrong, W. Meissonier. (The Magazine of Art, 126.)

Atz. Ueber entdeckte Wandmalereien in der Pfarrkirche zu Tisens. (Mittheil. der k. k. Central-Comm., N. F., XVI, 4.)

Beale, S. Elizabeth Louise Vigée-le-Brun. (The Portfolio, April.)

Beissel, S. Die malerische Ausstattung der Kirche zu Anholt. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 12.)

Bernardi, J. Antichi pittori di Pinerolo. (Arte e storia, 7.)

Bonucci, J. Un opera di Bernardino Pinturicchio. (Arte e storia, 10.)

Bradley, John W. Clovio, C. G., Life and Works: With Notices of his Contemporaries, and of the Art of Book Decoration in the Sixteenth Century. With 18 Plates. 8⁰, 418 p. Quaritch.

Braun, F. Neuentdeckte alte Wandmalereien in Memmingen (in der Frauenkirche). (Christl. Kunstblatt, 2.)

Büchi, J. Ueber Thurgauische Glasgemälde. Beschreibendes Verzeichniss der Glasgemälde des Thurg. historischen Museums. (Thurg. Beiträge, 30.)

Caffi, M. J. Boccaccini. (Arte e storia, 14.)

— I frati ingesuati e i loro dipinti sul vetro. (Arte e storia, 5.)

Cantor, M. A. Dürer als Schriftsteller. (Neue Heidelberger Jahrbücher, I, 1.)

Dietrich, W. „Das Werk Adolph Menzel's“. (Die Nation, 33.)

Dipinti murali di Pompei. Illustrazione per Ed. Cerillo; versione dal francese per G. Gottrau. f⁰, p. XII, 20, con 20 tavole. Napoli, Pasquale d'Amelio edit., 1890.

Dollmayr, H. Ein bisher unbeachtetes grösseres Werk Paul Troger's. (Mitth. d. k. k. Centr.-Commission, XVII, 1.)

Durieu, P. Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Frenzel, K. Watteau. (Vom Fels z. Meer, 8.)

Friedländer, E. Eine Dürer'sche Handzeichnung. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsamml., 2.)

Frimmel, T. Kleine Galeriestudien. I. Die gräfl. Schönborn'sche Galerie zu Pommersfelden; Gemäldesammlungen in Bamberg; die Galerie zu Wiesbaden; die gräfl. Nostiz'sche Galerie in Prag. 8⁰, IV, 137 S. mit Lichtdr. Bamberg, C. C. Buchner. M. 3. —.

Frimmel, T. Quelques tableaux de maîtres rares. (Chron. des arts, 11.)

Frizzoni, G. Zwei neuerworbene Gemälde in der Brera-Galerie zu Mailand. (Zeitschrift f. bild. Kunst, April.)

Führich, L. Moriz von Schwind's Kreuzwegstation in Reichenhall. (Die graph. Künste, XIV, 2.)

G., L. Peintures exécutées au Château de Gisors par Jehan le paintre (1345). (Chron. des arts, 15.)

Gnoli, D. La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma. (Arch. storico dell' arte, IV, 2.)

Godard-Faultrier, V. Un vitrail au XVIe siècle, du musée archéologique de St.-Jean d'Angers. 8⁰, 8 p. Angers, Germain et Grassin.

Gonse, L. Meissonier. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

H., E. Abermals ein unbekannt gebliebenes Werk Lukas Cranachs d. ält. (Zeitschr. f. bild. Kunst, Juni.)

Haendcke, B. Schweizerische Landschaftsmalerei im 16. Jahrhundert. (Schw. Rundschau, 5.)

Hann, F. G. Ein Sacramentar aus dem 11. Jahrhundert (in St. Paul). (Carinthia, I, 1. 2.)

Harck, F. Quadri di maestri italiani nelle Gallerie private di Germania. — III. La Galleria Weber di Amburgo. (Arch. storico dell' arte, IV, 2.)

Harrison, J. E. The myth of the nightingale on greek vase-painting. (The Magazine of Art, Mai.)

Haushofer, M. Fels und Berg in der Landschaftsmalerei. (Die Kunst f. Alle, 11. u. 12.)

Heimann, F. C. Der Bildercyclus in der ehem. oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 10.)

His, E. Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbein's d. Jüng. (Jahrb. der k. preuss. Kunstsamml., 2).

Hof-Glasmalerei, die königl. bayerische, F. X. Zettler in München. (Bayerns bedeutende Werkstätten und Kunstanstalten, I.) (Bayer. Gewerbe-Ztg., 5.)

Houdek, V. Eine volksthümliche Handschriften-Malerschule Mährens. (Nachtrag.) (Mitth. d. k. k. Central-Comm., N. F., XVII, 1.)

Justi, C. Murillo. (Zeitschrift f. bild. Kunst, April.)

Keppler. Frühgothische Wandmalereien in Pfullingen. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 1.)

Kölitz, K. Hans Suess von Kulmbach u. seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürer's. (Beiträge z. Kunstgesch., N. Folge, XII.) gr. 8⁰, VI, 80 S. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. —.

Koopmann, W. Raffael's erste Arbeiten. Entgegnung auf Herrn v. Seidlitz' Besprechung meiner Raffael-Studien. 8⁰, 92 S. mit 6 Abbild. Marburg i. H., Elwert's Verl. M. 1. 20.

Landschaftsmaler, über die jüngeren Münchener. (Der Kunstwart, IV, 11.)

Lautner, M. Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländ. Kunstgeschichte. gr. 8⁰, VIII, 470 S. mit 7 Taf. in Photograv. Breslau, J. U. Kern's Verl. M. 11. —.

Lavergne, N. L'Art des vitraux. 18⁰, 43 p. Paris, Dumoulin et Co.

Lefort, P. Charles Chaplin. (Gaz. des Beaux-Arts, mars.)

Livre d'or, le, de J. F. Millet, par un ancien ami. Illustré de 17 eaux-fortes originales, par Frédéric Jacques. In-4⁰. Ferroud. fr. 40. —.

Loftie, W. J. Landseer and Animal Painting in England. With Reproductions of Celebrated Pictures by George Morland, Sir E. Landseer, H. W. B. Davis, Briton Riviere, and Walter Hunt. Practical Hints for Drawing and Paint. Animals by Stephen T. Dadd (Vere Foster's Water-Col. Series.) f⁰, 84 p. Blackie and Son.

Lübke, V. Fra Bartolommeo's Madonna Carondelet. (Zeitschr. f. bild. Kunst, März.)

Lützow, K. Giovanni Battista Moroni. (Die graph. Künste, XIV, 2.)

Malerei, die altgriechische enkaustische. (Techn. Mittheil. f. Malerei, VIII, 120—122.)

Malerei, Japanische. (Corresp.-Blatt f. den D. Malerbund, 18.)

Marrai, B. Gli affreschi della Cappella Brancacci al Carmine. (Arte e storia, 8.)

Millunzi. Il mosaicista mastro Pietro Oddo ossia restauri e restauratori del Duomo di Monreale nel secolo XVI. (Arch. storico siciliano, XV, 3. 4.)

Moes, E. W. Rembrandt's Ruth und Boas. (Zeitschr. f. bild. Kunst, April.)

Molinier, E. Un portrait peint par F. Gaillard. (L'Art, 644.)

Müller, H. Kaulbach's Hunnenschlacht u. seine Beziehungen zum Grafen Raczynski. (Nord u. Süd, April.)

Nowak, A. Das Wandbild im Olmützer Dome. (Mittheil. d. k. k. Central-Commission, N. F., XVII, 1.)

Orsini, A. Il primo: affresco del Guercino. 8⁰, p. 15. Bologna, soc. tip. Azzoguidi.

R(ahn), J. R. Zur Geschichte der schweizer. Glasmalerei. (Allg. Schweiz. Ztg., 281. 282.)

Rasch. Die Stadtkirche zu Friedberg in Hessen (Wandgemälde). (Christl. Kunstblatt, 5.)

Ravagli, F. Pitture sul vetro. — La vetrata della finestra circolare, posta sopra la porta principale della Chiesa della Madonna del Calcinaio presso Cortona. (Arte e storia, 11.)

Redgrave, G. R. David Cox and Peter de Windt. Illust. (The Great Artists.) gr. 8⁰, 120 p. London, Low.

Reliefmalerei. (Keim's Techn. Mitth. f. Malerei, 120—122.)

Reymond, M. Le „Christ portant la croix" d'Andréa Solario au Musée de Grenoble. (Chron. des arts, 11.)

Ridolfi, E. Giovanna Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di S. Maria Novella in Firenze. (Arch. stor. italiano, ser. V, t. VI.)

Riehl, B. Beiträge zur Geschichte d. Miniaturmalerei. (Allg. Ztg., 355, Beil.)

Roget, J. L. A. History of the „Old Water Colour" Society, now the Royal Society of Painters in Water Colours. 8⁰, 2 vols. Longmans.

Rosenberg, A. Ein neuer Ruisdael im Berliner Museum. (Kunstchronik, 23.)

— Wilhelm Gentz. (Zeitschr. f. b. Kunst, Mai.)

Rossi, G. Pittori Piemontesi nella Liguria. (Arte e storia, 5.)

Sant' Ambrogio, D. Di un antico affresco nell' Oratorio di S. Michele a Cima in Valsolda. (Arte e storia, 6.)

Schefer. Relation du voyage d'outremer de Bertrandon de la Brocquière, note sur les miniatures qui ornent ce manuscrit. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Schevyreff. Notes historiques sur les cartons de Raphaël. 8⁰, 16 p. Paris, P. Dupont.

Schrattenholz, J. Eduard Bendemann. Betrachtungen und Erinnerungen. gr. 8⁰, 34 S. mit 1 Bildniss. Düsseldorf, C. Kraus. M. —. 75.

Seidel. Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand I. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Senes, G. La galleria dei Candelabri: affreschi di Ludovico Seitz. 16⁰, p. 91. Roma, tipogr. Poliglotta della s. c. de propaganda fide.

Sentex, L. Les Mosaïques gallo-romaines du Gléyzia, à Saint-Sever-sur-Adour (Landes). 8⁰, 41 p. et 3 pl. Dax, impr. Labèque.

Shepherd, G. H. A Short History of the British School of Painting. 3rd ed. 8⁰, sd., 160 p. London, Low.

Stockbauer. Die „decorative Malerei" im Bayer. Gewerbemuseum in Nürnberg. (Deut. Maler-Journal, XIII, 4.)

Szadowski, J. Lucas Cranach der Aeltere neu aufgefunden zu Königsberg in Preussen. (Altpreuss. Monatsschrift, N. F., XXVIII, 1. u. 2.)

Thode, H. Correggio's Madonna von Casalmaggiore. (Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen, 2.)

— Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di Sopra" presso Novellara. (Arch. stor. dell' arte, IX, X.)

Todtentanz, der, der St. Michaelscapelle auf dem alten Friedhof zu Freiburg im Br. 14 Abbild. mit erläut. Text von A. Poinsignon. Hrsg. vom Breisgau-Verein „Schau-ins-Land". qu.-4⁰, 7 S. Freiburg i. Br., Herder. M. 1. —.

Trenta, G. L'Inferno di Andrea Orgagna, affresco che trovasi nel Campo Santo Pisano, in relazione coll' Inferno di Dante. 12⁰, 36 p. con 1 tav. fotogr. Pisa. L. 1. 50.

Venturi, A. Il Guercino da Cento (pel III Centenario della sua nascità). (Nuova antologia, 1. April.)

Vibert, J. G. La Science de la peinture. 18⁰, VIII, 332 p. Paris, Ollendorf. fr. 3. 50.

Vinci, L. Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del principe Trivulzio in Milano, trascritto e annotato da Luca Beltrami, riprodotto in 65 tav. eliografiche da Angelo Della Croce. 4⁰, 310 p. Milano. L. 35. —.

Volbehr, T. Rembrandt's Paulus im Gemache. (Mittheil. aus dem German. National-Museum, Jan. u. Febr.)

Wackernagel. Die Glasgemälde d. Baseler Karthause. (Anz. für schweiz. Alterthumskunde, XXIV, 1.)

Wilpert, J. Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie. f⁰, XII, 81 S. mit 28 Taf. in Lichtdr. Freiburg i. Br., Herder. M. 20. —.

Wiederbelebung, die, der Mosaiken in Frankreich. (Keim's Techn. Mittheil. für Malerei, 114—116.)

Woermann, K. Hundert Jahre italienischer Bildnissmalerei. (Deutsche Rundschau, April.)

— Meisterwerke niederländischer Maler in der Galerie Weber zu Hamburg. (Die graphisch. Künste, XIV, 2.)

Wyzewa, T. et X. **Perreau.** Les Grands Peintres de l'Allemagne, de la France (période contemporaine), de l'Espagne et de l'Angleterre, suivis de l'Histoire sommaire de la peinture japonaise. Ouvr. illustr. de 320 grav. 4⁰, 578 p. Paris, Firmin-Didot et Co.

Zahn. Die Malerconfraternität zu Graz wider den landschaftlichen Maler Joh. Miessl. (Mitth. des histor. Vereins f. Steiermark, XXXVIII.)

VI. Münz-, Medaillen-, Gemmenkunde, Heraldik.

Ahrens, H. Hannover'sche Landschafts- und Städtewappen. Mit 89 Wappenabbildungen auf 20 Taf. in Photolith. u. Farbendruck. gr. 8⁰, 42 S. Hannover (Klindworth). M. 8. —.

— Wappen und Hausmarke. (Der d. Herold, 2.)

Ambrosoli, S. Numismatica. Milano. p. 229, con 100 fotoincisioni e 4 tav. (Man. Hoepli.) L. 1. 50.

Babelon, E. Quatre médaillons de bronze d'Asie Mineure. (Rev. numismat., 1891.)

Bosmans, J. Traité d'héraldique belge. 8⁰, 235 p. et 10 pl. hors texte. Bruxelles. fr. 5. —.

Boutell. Heraldry Ancient and Modern. Edited and revised, with 488 Illustr. 8⁰, p. 426. London, Warne. 3 sh. 6 d.

Boyne, W. Trade Tokens Issued in the Seventeenth Century in England, Wales and Ireland. New and Revised ed. by George C. Williamson. 2 vols. 8⁰. E. Stock.

Catalogo delle monete greche, romane primitive, consolari, imperiali . . . possedute dal dott. Tommaso Capo. — Prezzi di vendita della collez. Capo, fatta in Roma dal 9 all 18 marzo 1891. gr. 8⁰, VIII u. 127, 6 S. mit 10 Tafeln. Roma. L. 13. —.

Crowther. Pennies of William I and William II. (The Numism. Chronicle, 1.)

Cumont. Monnaies récemment découvertes dans les cimetières francs d'Eprave (province de Namur). (Revue belge de numismat., 2.)

— Un cachet inédit gravé par Théodore van Berckel. (Rev. belge de numismat., 2.)

Dancoisne. Tessères Romaines de plomb. (Rev. belge de numismat., XLVII, 2.)

Dannenberg, H. Grundzüge der Münzkunde. 12⁰, XVI, 261 S. mit 11 Taf. Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. M. 4. —.

Evans. Some New Artist's Signatures on Sicilian Coins. (The numismatic Chronicle, IV.)

Fischer, F. Gaunerwappen. (Arch. héraldique suisse, nov., déc.)

Friedensburg, F. Ueber die Ordnung und Aufstellung der schlesischen Münzen. (Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, 75. 76.)

Fund römischer Münzen zu Oberbipp. (Anz. f. schweiz. Alterthumsk., XXIV. 1.)

Gamurrini. Di un rispostiglio di monete di aes grave scoperto presso Montefalco nell' Umbria. (Atti della R. Accad. dei Lincei, V, 12.)

Georg Michailowitsch, Grossfürst. Die Münzen der Regierungszeit Kaiser Paul I. und Kaiser Alexander I. 47 u. 147 S., 2 Porträts u. VII u. XXII Tabellen.

Godet, A. Medailles scolaires du Collège de Neuchâtel. (Musée neuchât., 4.)

Greek coins acquired by the British Museum in 1889. (The Numism. Chronicle, Part 1, Third series, N⁰ 41.)

Grueber. English Personal Medals from 1760. (The Numism. Chronicle, 1.)

Guiffrey. Les médailles de Carrare, seigneurs de Padoue, exécutées vers 1390. (Revue numismat., Ie trimestre.)

H., L. Die aargauischen Gemeinde-Wappen. (Vom Jura zum Schwarzwald, VII, 3.)

Hamann, K. Bildnisse einiger berühmter Persönlichkeiten des 30jährigen Krieges auf Münzen und Medaillen, theils im Hamburger Münzcabinet, theils in eig. Sammlung. Mit 2 Taf. in Lichtdruck. 4⁰, 11 S. Programm d. Realgymnas. des Johanneums zu Hamburg.

Hanstein. Sphragistische Seltenheiten. (Der deutsche Herold, Juni.)

Head, B. V. Archaic coins probably of Cyrene. (The Numism. Chronicle, P. I, Third ser., 41.)

Heiss, A. A propos des médailles et des portraits de Don Carlos, fils de Philippe II, roi d'Espagne. (Ann. de la soc. franç. de numismatique, mars—avril.)

Huguenin, O. Sceau de Bern. Schiesser. (Arch. hérald. suisse, nov.—déc.)

Jahresbericht des historischen Vereins Dillingen. 3. Jahrg. 1890. Selbstverlag d. Vereins. S. 33 bis 38: Die Münzsammlung, Bericht d. Münzkonservators St. L. Gröbl.

Jaksch, A. Der Münzfund bei Kleinvassach. (Carinthia, I, 1. 2.)

Jouffroy d'Eschavannes. Traité complet de la science du blason, à l'usage des bibliophiles, archéologues, amateurs d'objets d'art et de curiosité, numismatiques, archivistes. 16⁰, 284 p. avec nombreux blasons grav. Paris, Marpon et Flammarion. fr. 5. —.

Kirmis. Einleitung in die polnische Münzkunde. (Zeitschr. d. histor. Gesellschaft f. d. Provinz Posen, V, 4.)

Knothe, H. Die ältesten Siegel des oberlausitzischen Adels. [Aus: „Neues lausitz. Magazin."] gr. 8⁰, 32 S. mit 7 Lichtdruck-Tafeln. Görlitz, Remer in Comm. M. 3. —.

Liebenau, T. Zur Münzgeschichte von Macagno. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 1891, 1.)

Mayor, J. Médaille du Jubilé de M. Ernest Naville. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 1.)

Mazerolle, F. Claude de Héry, médailleur du Roi Henry III. (L'Art, 644.)

Médailles historiques de la Belgique, publ. sous les auspices de la Société royale de numismatique. T. I. Règne de Léopold II.; texte par C. Picqué, A. Brichant, G. Cumont et A. de Witte, Illustrations de C. Onghena, P. de Cleermaecker, A. Sweerrs et G. Lavalette. 8⁰, 226 p. et 82 planch. Bruxelles, Goemare et Gobaerts.

Meddelanden, numismatiska, utg. af svenska numismatiska föreningen. 8⁰, XII, 198 s. o. 1 pl. Stockholm, Bonnier. Kr. 5. —.

Meyer, E. L. u. O. L. **Tesdorpf.** Hamburgische Wappen u. Genealogien. Lex.-8⁰. (XVI, XXVI, 496 u. VIII S. mit 24 schwarzen u. 50 farb. Taf.) Hamburg, Boysen & Maasch. M. 25. —.

Middleton, J. H. The Engraved Gems of Classical Times. With a Catalogue of the Gems in the Fitz-William Museum. Illusts. and Plates. Roy. 8⁰. Cambridge Warehouse.

Milani, L. A. Aes rude, signatum e grave rinvenuto alla Bruna presso Spoleto. (Rivista ital. di numismatica, IV, 1. 2.)

Montagu. The Anglo-Saxon Mints of Chester and Leicester. (The numism. Chronicle, 1.)

Naveau. Cinq décorations inédites de la Révolution liégeoise 1789—1794. (Revue belge de numismat., 1.)

Nyrop, C. Kopenhagens u. Hamburgs Wappen und Goldschmiedemarken. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

Packe. Some Notes on the Coins of Henry VII. (The numism. Chronicle, 1.)

Pierre de Saxe-Cobourg, le prince. Monnaies grecques ou peu connues. (Revue numismat., 1e trimestre.)

Prou. Monnaie d'argent du VIe siècle, avec la légende Dono Dei. (Revue numismat., 1e trim.)

Rapson. Notes on Gupta Coins. (The Numism. Chronicle, 1.)

Richebé, R. Notice sur deux manuscrits héraldiques. (Arch. hérald. suisses, 1890, 11. 12.)

Rougé, J. Les personnages sur les monnaies des nomes. (Ann. de la soc. franç. de num., mars—avril.)

Rouyer. Description des jetons intéressant les Pays-Bas, dont les coins conservés à l'hôtel des monnaies à Paris. (Revue belge de numismat., 1.)

Saglio. Sur un denier d'Hostilius Saserna et sur le culte primitif de Diane en Italie. (Rev. numismatique, 1e trimestre.)

Schlosser, J. Die sphragistische Sammlung des Allerh. Kaiserhauses. (Mitth. des Instit. für österr. Geschichtsforschung, XII, 2.)

Schratz, W. Die Denk- und Weihemünzen der im Umfange des Königreichs Bayern ehemals und noch bestehenden Benedictinerinnen- und Cistercienserinnen-Klöster. (Studien u. Mitth. a. d. Benedict.- u. Cistercienser-Orden, XII, 1.)

Serafini. Ritrovamenti numismatici. (Bullett. della comm. archeol. com. di Roma, XIX, 1.)

Siegelabbildungen zum Urkundenbuch der Stadt und Landschaft Zürich. Hrsg. von der Stiftung Schnyder v. Wartensee in Zürich, bearb. von P. Schweizer und H. Zeller-Werdmüller. In Lichtdruck hergestellt von J. Brunner in Winterthur. (In ca. 10 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. 7 Taf. mit 16 S. Text. Zürich, S. Höhr. M. 6. —.

Ströhl, H. G. Die Wappen der Buchgewerbe. 9 Tafeln in Farbendruck. gr. 4⁰, 31 S. mit Abbild. u. farb. Titelblatt. Wien, A. Schroll & Co. M. 10. —.

Stückelberg, E. Die heraldischen Denkmäler Basels. (Arch. hérald. suiss., 1890, 11. 12.)

Timmis, J. A. Chronological, Historical, and Heraldic Charts of the Royal House of England, from King Egbert to the present time. f⁰. London, H. Sotheran. 2 St. 2 sh.

Trachsel, C. G. Médaille de la Société helvétique de Paris en 1821. (Bull. de la Soc. suisse de Numism., 1.)

Vallentin. Deux lacunes de la numismatique papale d'Avignon. (Rev. belge de numismatique, Livr. 2.)

— Un atelier monétaire à Nyons (1592). 8⁰, 13 p. Valence, impr. Céas & fils.

Warnecke, F. Zwei Meisterwerke deutscher Gravirkunst. (Arch. hérald. suiss. 1890, 11. 12.)

Witte. Doubles gros botdragers d'Adolphe III de la Marck, comte de Clèves. (Revue belge de numismat., Livr. 2.)

Wroth. Greek Coins Acquired by the British Museum in 1889. (The Numismatic Chronicle, P. IV.)

X. Wie soll der herald.-genealogische Schriftsteller arbeiten? (Der deutsche Herold, 1.)

VII. Schrift, Druck u. graphische Künste.

Allers, C. W. Der Amateur-Photograph. 24 Original-Zeichnungen in Lichtdruck. f⁰. Berlin, H. Conitzer. In Leinwand-Mappe. M. 18. —.

Aufgaben, die, der graphischen Künste. (Der Kunstwart, IV, 15.)

Berget, A. Photographie des couleurs par la méthode interférentielle de M. Lippmann. 18⁰, VI, 58 p. avec fig. Paris, Gauthier-Villars et fils. fr. 1. 50.

Bildermappe f. Kunstfreunde. Eine Sammlung der vorzüglichsten Holzschnitte nach Zeichnungen u. Oelbildern zeitgenössischer Maler aus der „Gartenlaube". (In 10 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. (5 Taf.) Leipzig, Keil's Nachf. M. 1. —.

Bouchot, H. Des livres modernes qu'il convient d'acquérir. L'art et l'Engouement; la Bibliofolie contemporaine; les Procédés de décoration. 18⁰, 102 p. et grav. Paris, Rouveyre.

— Les Ex-Libris et les Marques de possession du livre. 18⁰, 108 p. avec grav. Paris, Rouveyre.

Brown, H. F. The Venetian Printing Press; an Historical Study based upon Documents for the most part hitherto unpublished. With 22 facsimiles of early printing. 4⁰. London, Nimmo. 42 sh.

Bücherschatz, elsässischer. Photographische Nachbildungen von Titelblättern seltener und werthvoller altelsässischer Drucke. Hrsg. von P. Gerschel. 1. Lfg. gr. 4⁰. 10 Bl. Strassburg i. E., M. Gerschel, Meisengasse 3. In Mappe. Subscript.-Preis: M. 6. 40.

Chennevières, H. Exposition Universelle de 1889: Cent ans de gravure (1789—1889). (L'Art, 643.)

— Un Graveur intermittent, Martial Deveaux. (Chron. des Arts, 20 u. 22.)

Claudin, A. Les Origines de l'imprimerie à Herdin-en-Artois (1512—1528). 8⁰, 16 p. Paris, Claudin.

Cruikshank, George. Memoir. By F. G. Stephens, and an Essay on the Genius of George Cruikshank by W. M. Thackeray. (Great Artists.) gr. 8⁰, 156 p. London, Low.

Delalain, P. Notice sur Galliot du Pré, libraire parisien de 1512 à 1560. 8⁰, 20 p. Paris, impr. Dumoulin et Co.

Dörpfeld, W. Sammlung der verkäuflichen Photographien des [kaiserl. deutsch. archäol.] Instituts in Athen. (Archäol. Anzeiger, 2.)

Eder, J. M. Ausführliches Handbuch d. Photographie. Mit etwa 1200 Holzschn. u. 12 Taf. 2. gänzl. umgearb. u. sehr verm. Aufl. 1. Heft. [1. Bds. 1. Heft.]. gr. 8⁰. Halle a. d. S., Knapp. M. 3. 60. Inhalt: Geschichte der Photochemie u. Photographie v. Alterthum bis in die Gegenwart. V, 147 S. mit 2 Holzschn u. 4 Tafeln.

— Lippmann's Photographie in natürlichen Farben. (Allgem. Kunstchronik, 9.)

Farbenphotographie. (Kunstchronik, 20.)

Forrer, R. u. P. Gerschel. 6 Holztafeldrucke u. e. Kupferstich-Incunabel d. Sammlung Forrer. 7 photogr. Tafeln, Facsimile in Orig.-Grösse, nebst erläut. Text. gr. 4⁰, 7 S. Strassburg i. E., M. Gerschel, Meisenstr. 3. In Mappe. M. 15. —; mit Handcolorit M. 24. —.

Frizzoni, G. Progressi dell' arte fotografica in Italia. (Arte e storia, 13.)

Galerie schöner Frauenköpfe. 25 Lichtdrucke. gr. 8⁰. Berlin 1890, Hochsprung. In Mappe. M. 5. —.

Hastings, C. Recent photography. (Art Journal, Febr.)

Hediard, G. Les Lithographies de Bonington. 8⁰, 23 p. Le Mans, impr. Monnoyer.

Heitz, P. Original-Abdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI. u. XVII. Jahrhunderts nach Zeichnung u. Schnitt von Tob. Stimmer, Hans Bocksperger, Christoph Maurer, Jost Amman, C. van Sichern, Ludwig Frig u. A. Aus den Strassburger Druckereien der Rihel, Christoph v. der Heyden, Bernhard Jobin, Jost Martin, Niclauss Waldt, Casp. Dietzel, Lazarus Zetzner u. A. Mit erläut. Text hrsg. f⁰. 73 Taf. mit XI S. Text. Strassburg i. E. 1890, Heitz. M. 6. —.

Heliochromie (Photographie in natürlichen Farben). (Keim's Technische Mittheil. f. Malerei, 120—122.)

Hendriksen, F. Buchillustration durch Pressendruck. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 1.)

Hofstede de Groot, C. Das Kupferstichwerk des Wilhelm Hondius. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2 u. 3.)

Holzschnitt-Verzeichniss aus dem Verlage von Ed. Baldamus in Leipzig, 1891. qu.-f⁰, 11 S. mit Holzschnitten. Leipzig, Baldamus. M. 2. —.

Ihme, F. A. Gutenberg und die Buchdruckerkunst im Elsass. gr. 8⁰, 52 S. Strassburg i. E., Schmidt. M. —. 80.

Initialen, Rahmen, Titel und Vignetten aus dem Verlag von J. J. Weber in Leipzig. gr.-f⁰, IV, 271 S. mit Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. M. 20. —.

Kelchner, E. Der Endkrist der Stadtbibliothek zu Frankfurt a. Main. Facsimile-Wiedergabe. Hrsg. u. bibliographisch beschrieben. gr. 4⁰, IX, 40 S. mit Abbildungen. Frankfurt a. M., Keller. M. 18. —.

Klinger, M. Malerei und Zeichnung. gr. 8⁰, 46 S. Leipzig. (München, Putze.) M. 1. —.

Köhler, S. R. Das Monotyp. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2 u. 3.)

Le Blant, E. A propos d'une gravure sur bois du Térence de 1493. (Rev. archéolog., XVII, janvier—février.)

Lehrs, M. Neues über den Meister PW von Köln. (Zeitschrift f. christl. Kunst, III, 12.)

Leland, C. G. A. Manual of Wood Carving. Revised by John Holtzapffel. 4⁰, p. 156. London, Whittaker. 5 sh.

Linton, W. J. The masters of wood-engraving. (The Portfolio, April.)

Lippert. Das „Sächsische Stammbuch", eine Sammlung sächsischer Fürstenbildnisse. (N. Arch. f. sächs. Gesch. u. Alterthumsk., XII, 1. 2.)

Lostalot, A. Graveurs contemporains: Eugène Gaujean. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

Maag, A. Die ersten Buchdrucker in der Stadt Biel. (Berner Taschenb., 1891.)

Maude, M. A Handbook of Pyrography, or Burnt-wood Etching. With 52 Original and Specially Designed Illusts. by W. Freemann. gr. 8⁰, 88 p. L. U. Gill.

Meissonier. A Collection of Etchings and Engravings of Twelve of the Choicest of his Paintings, with Descriptions. f⁰. Virtue.

Ogonowski, le comte E. La Photochromie. Tirage d'épreuves photographiques en couleurs. In-12⁰. Gauthier-Villars. fr. 1. —.

Phillips, C. Bismarck in caricature. (Art Journal, December.)

Photochromotypie. (Gewerbebl. aus Württemberg, 3.)

Piranesi, J. B. Rom vor 150 Jahren. Aufgenommen u. gestochen von J. B. P. Lichtdr. von J. Löwy. [Separatausgabe aus „J. B. P.'s ausgewählten Werken".] gr.-f⁰, 100 Tafeln mit 1 Blatt Text. Wien 1890, Ad. Lehmann. M. 70. —.

Raymond, C. Instruction pour l'impression de la photographie aux encres grasses sur l'autocopiste photographique. 8⁰, 24 p. Paris, Chaix. fr. 1. 50.

Rivoli, duc de, et C. **Ephrussi.** Zoan Andrea et ses homonymes. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Rosner, J. B. Die illustrierenden Künste und ihre Bedeutung für die Culturgeschichte. Ein Beitrag zur Kenntniss und Würdigung des Kunstdruckes. Programm des Obergymnas. zu den Schotten zu Wien. 8⁰, 50 S.

Schmidt, W. Ueber den Antheil Wolf Trauts, H. Springinsklee und A. Altdorfers an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. (Chron. f. vervielf. Kunst, 2 u. 3.)

Schwind, M. Die schöne Melusine. Cyklus von 11 Bildern nach den Original-Aquarellen der kaiserl. Gemälde-Galerie in Wien. qu.-12⁰, 11 Taf. in Lichtdr. Wien, Löwy. In Leinw.-Mappe. M. 2. —.

Springer, A. Die Aufgaben der graphischen Künste. (Festschrift für die königl. Kunstakademie u. Kunstgewerbeschule in Leipzig.) (Kunstchronik, 18 fg.)

Springer, J. Bemerkungen z. d. Werke Ludwigs v. Siegen. (Chronik f. vervielfält. Kunst, 2 u. 3.)

Steche, R. Zwei Radirungen von Wenzel Jamnitzer. (Mittheil. aus dem German. National-Museum, 2.)

Taysen, A. Die äussere Erscheinung Friedrichs des Grossen und der nächsten Angehörigen seines Hauses. Mit Bildnissen in Heliograv., Lichtdruck und Holzschn. 4⁰, 60 S. Berlin, E. S. Mittler & Sohn. M. 6. —.

Tyrwhitt, R. S. J. Our Sketching Club: Letters and Studies on Landscape Art. With an Authorised Reproduction of the Lessons and Woodcuts in Professor Ruskin's „Elements of Drawing". 5th ed. gr. 8⁰, 410 p. Macmillan.

Valabrègue, A. Abraham Bosse, sa vie et son oeuvre. (L'Art, 644.)

Valentin. Die drei neuesten Blätter des Galeriewerkes der „Gesellschaft für vervielfältigende Künste". (Berichte des Freien deutsch. Hochstiftes zu Frankfurt a. M., N. F., VII, 2.)

Volkmar, O. Mittheilungen über neuere Arbeiten im Gebiete der Photographie und der Reproductionstechnik. (Monatsbl. des wiss. Clubs in Wien, 7.)

Weisskunig, der. Nach den Dictaten u. eigenhändigen Aufzeichnung. Kaiser Maximilians I. zusammengestellt v. M. Treitzsauerwein v. Ehrentreitz. Hrsg. von A. Schultz. Mit 238 Holzschn. nach Zeichnungen von Hans Burgkmair, Leonh. Beck, Hans Springinklee und Schäufelein, abgedruckt unmittelbar von den Originalholztafeln vom Jahre 1516, und 19 zinkographischen Tafeln. Imp.-4⁰, XXVIII, 558 S. Wien, Tempsky in Comm. M. 60. —.

Wessely, J. E. Geschichte der graphischen Künste. Ein Handbuch f. Freunde des Kunstdrucks. Mit vielen Abbildungen in Lichtdruck nach Originalen der betreffenden Künstler. Lex.-8⁰, XVI, 299 S. Leipzig, T. O. Weigel Nachf. M. 20. —.

VIII. Kunstindustrie. Costüme.

Adam. Einband aus Kloster Rebdorf. (Monatsschrift f. Buchbinderei, 1.)

Adressbuch des Kunstgewerbe-Vereins zu Hamburg, 1891. 8⁰, LXVIII, 73 S.

Alexandre, A. L'Art du bronce. (L'Art pour tous, 1891, 3.)

Allemagne, H. R. de. Histoire du luminaire depuis l'epoque Romaine jusqu'au XIXe siècle. Ouvrage contenant 500 gravures dans le texte et 80 grandes planches hors texte. 4⁰, 702 S. Paris, Picard 1891.

Argnani, F. Ceramiche e maioliche Faentine. (Arte e storia, 10.)

Armorial, ancien, équestre de la Toison-d'Or et de l'Europe au XVe siècle. Facsimilé contenant 942 écus, 74 figures équestres, en 114 pl.

chromotypographiées reprod. et publ. p. la première fois, d'après le manuscrit 4790 de la bibliothèque de l'Arsenal, par Lorédan Larcher. f⁰, XXVI, 292 p. Nancy et Paris, Berger-Levrault et Co.

Armstrong, L. H. Silks and satins. (Art Journal, Januar.)

— The progress of the industrial arts: Chintzes and Cretonnes. (Art Journal, April.)

Arrangements, decorative. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecoration, II, 2.)

Bang, P. C. Christians IV. Rosenkarthaune. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Barber, J. Mode in der Wohnungseinrichtung. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., n. d. „Hann. Courier".)

Beförderung des Kunstgewerbes in Frankreich. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1.)

Bellini, G. M. Nicola da Guardiagrele e la grande Croce processionale della chiesa S. Maria Maggiore di Lanciano. 8⁰, 12 p. Lanciano, tip. Dom. Masciangelo. (Estr. dal giorn. d'Arte e storia di Firenze, anno XI (1890), N⁰ 31.)

Beretta, A. La céramique artistique Nivernaise. 16⁰. Nevers, impr. Nivernaise.

Bernard-Maillard. Une visite aux Gobelins. Notice sur la tapisserie. 12⁰. Paris, Maillard.

Beschaffenheit, die, und die Verwendung des persischen Teppichs. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 3 u. 4.)

Betrachtungen, kunstgewerbliche. (Zeitschr. d. Ver. deutscher Zeichenlehrer, 2.)

Bilderschatz für das Kunstgewerbe. Eine internationale Rundschau über d. hervorragendsten Abbildungen aus den kunstgewerblichen Publicationen aller Länder. 1. Jahrg. 1891—92. 12 Hefte. (à 10 Taf. mit eingedr. Text.) f⁰. Stuttgart, J. Hoffmann. à M. 1. 20.

Bodenschatz, L. Ausschmückung und Einrichtung der Wohnräume. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 4.)

— Die Wandbekleidung unserer Wohnräume in ästhetischer und gesundheitlicher Beziehung. 16⁰, 27 S. mit Abbild. Darmstadt, A. Koch. M. —. 50.

Böttger und seine ersten Nachahmer. (Blätter f. Kunstgewerbe, XX, 1.)

Bötticher, G. Japanische Decorationsweise. (Illustr. kunstgew. Zeitschr. f. Innendecor., 4.)

Bonghi, R. Le feste Romane, illustrate da G. A. Sartorio e Ugo Fleres. 8⁰, fig. p. VII, 219 con 4 tav. Milano, Ulrico Hoepli. L. 9. —.

Bonnaffé, E. Le Bras-Reliquaire de S. Louis. (L'Art, 643.)

Brinckmann, J. Die Ausstattung der Bücher. (Das Kunstgewerbe, 10.)

— Japanische Ziermotive an europäisch. Töpferarbeiten des 18. Jahrhunderts. (Sprechs., 5.)

— Leuchter und Lampen. (Das Kunstgew., 15.)

— Ueber Fabelthiere und deren Anwendung im Kunstgewerbe. (Das Kunstgewerbe, 13.)

Bronzeringe, typische. (Mitth. d. anthropolog. Ver. in Schleswig-Holstein, 4.)

Buchbinderfamilien, deutsche. I. Die Vogt's in Berlin. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 1.)

B(ucher). Galizische Thongefässe. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 187. — Sprechsaal, 6.)

Cameron. Ebony carving inlaid with Ivory. (The Journal of Indian Art, April.)

Carrier-Beleuse. Decorative Statuetten. Allegorische und mythologische Figuren, Amoretten, Büsten etc. Orig.-Aufnahmen der Terrakotten. (In 5 Lfgn.) 1.—3. Lfg. gr.-f⁰. (à 5 phototyp. Taf.) Berlin, Claesen & Co. In Mappe. à M. 6. 40.

Chamotte- und Thonwaarenfabrik, Wokowitzer. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 185.)

Champeaux, A. El mobiliario. Siglos XVII, XVIII y XIX. 4⁰, 304 p. y grab. Madrid. 4 y 4.75.

— L'Art décoratif dans le Vieux Paris. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Champier, N. L'Art décoratif à Lyon: les Meubles; MM. Flachat & Cochet. (Revue des arts décor., 9.)

Champier, V. Les chefs-d'œuvre de la dentelle. (Rev. des arts décor., janv., févr.)

Chesneau, E. La Décoration japonaise. (Journ. manuel de peintures, 8.)

Church, A. H. Some recent wall-papers. (The Portfolio, Juni.)

Czihak, E. Die Hedwigsgläser. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 11.)

— Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit, nebst einem beschreibenden Katalog d. Gläsersammlung d. Museums schles. Alterthümer zu Breslau. Namens d. Museums schles. Alterthümer hrsg. gr. 8⁰, VI, 288 S. mit 53 Fig. Breslau, Museum schles. Alterthümer. M. 8. 50.

Distel, T. Nachrichten über den Goldschmied Valentin Drausch u. seinen Aufenthalt in Kursachsen. (Blätter f. Architekt. u. Kunsthandwerk, 3.)

Drach, A. Fayence- und Porzellanfabriken in Alt-Cassel. (Bayer. Gew.-Ztg., 2.)

Dubois, R. Contribution à l'étude de la soie du Bombyx Mori et du Saturnia Yama-Maï. I: Sur la solidification du fil de soie du Bombyx Mori; II: Matières colorantes de la soie jaune; III: Nouveau procédé de décoloration de la soie jaune du Bombyx Mori; IV: Matières colorantes de la soie verte du Saturnia Yama-Maï. 8⁰, 26 p. Lyon, impr. Pitrat aîné.

Eberling, C. Grolier und seine Zeit. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 6.)

Ecke, die. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 3.)

Effmann, W. Zur Glockenkunde. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 2.)

Entwurf zu Dalmatiken-Stäben in Aufnäharbeit. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 12.)

Essenwein, A. Ein Reliquienglas vom Jahre 1519. (Mittheil. a. d. Germ. Nationalmuseum, Jan. u. Febr.)

Falke, J. Die moderne Reform des Kunstgewerbes. (Vom Fels z. Meer, 9.)

— Der Welfenschatz. (Wiener Ztg., 66.)

— Orientalische Teppiche. (Wiener Ztg., 88 ff.)

Falke, O. Bosnische Tauschirarbeiten. (Zeitschrift d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, XL, 1 u. 2.)

Feldegg, F. Die Stellung des Kunstgewerbes zum Fabriksbetrieb. (Wieck's Gew.-Ztg., 6.)

Ferenczy, M. Merkwürdige Fächer. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 5.)

Finster, V. Ein liturgisches Altarfrontale aus alter Zeit. (Der Kirchenschmuck [Seckau], 2.)

Fleury, G. Les Anciens Orgues de la cathédrale d'Angoulême. 8⁰, 59 p. et photographie. Angoulême, impr. Chasseignac.

Forrer, R. Künstler-Monogramme auf alten Bucheinbänden. (Monatsschr. f. Buchbind., 2.)

Fourès, A. Potiers et Poterie du Laurguais. 8⁰, 35 p. Albi, impr. Amalric. fr. —. 60.

Garnier, E. Les Coupes de M. Thesmas acquises par le Musée des Arts décoratifs. (Rev. des Arts décoratifs, 9.)

Germain, L. Plaque de reliure aux armes de Jean-Vincent, baron d'Autry, seigneur de Génicourt, datée de 1610. 8⁰, 18 p. Nancy, Sidot frères.

Geschmacksrichtung, die, im modernen englischen Kunstgewerbe. (Wieck's Gew.-Ztg., LVI, 3.)

Gielen, J. Pierre Geûns, physicien, sculpteur et tourneur ivoirier du commencement du XVIIIe siècle. 8⁰, 32 p. Bruxelles, Soc. belge de librairie. fr. 1. 50.

Glaser, L. Die Glasindustrie der Neuzeit. (Gaea, 2.)

Gmelin, L. Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. zu München, 1890, S. 10 u. 133.)

Gobelins, alte. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 3.)

Gonse, L. L'Art gothique. L'Architecture, la Peinture, la Sculpture, le Décor. 4⁰, IV, 481 p. avec 282 ill. de le texte exéc. d'après les dessins de Boudoir, 28 pl. se répart. comme suit: 4 eauxforts par MM. Gaujean, H. Guérard et P. Laurent, 2 chromolith., 12 heliogr. de Dujardin dont 4 tirées en coul., 4 photogr. typogr. Paris, May et Motteroz. fr. 100. —.

Guiffrey, J. Documents inédits sur Antoine Clericy, potier en terre sigillée du roi Louis XIII et directeur de verreries à Paris et à Fontainebleau (1640—1657). (Rev. de l'art franç. anc. et mod., 2. 3.)

Gurlitt, C. Berliner Musterzeichner. (Die Gegenwart, 13.)

— Die deutsche Musterzeichnerkunst und ihre Geschichte. (Tapeten-Ztg., 2.)

Hendley, T. H. Industrial Art in Bikanir. (The Journ. of Indian Art, Januar.)

Hofmann-Reichenberg, A. Mein Wohnungs-Ideal. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschrift für Innendecor., II, 2.)

— Hochzeitstruhe aus dem Palazzo Strozzi in Florenz. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschrift f. Innendecor., 3.)

Holzmosaik. (Wieck's Gewerbe-Ztg., LVI, 3.)

Jagdzug des Jagdschutzvereins für das Königreich Sachsen; Gruppe aus dem Wettiner Jubiläumsfestzug Dresden 1889, arrangiert von A. Hauschild. qu.-f⁰, u. Lichtdr.-Taf. mit 4 S. Text. Dresden, Verl. d. Univers. M. 20. —.

Janitsch, J. Der orientalische Teppich als Vorbild. Kritik und Vorschläge. gr. 8⁰, 35 S. Breslau, Maruschke & Berendt. M. 1. —.

— — — (Das Kunstgewerbe, 14.)

Innenseiten, die, der Buchdeckel. (Monatsschr. f. Buchbinderei, 2.)

Johansen, P. H. Olrik und die dänische Kunstindustrie. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. für Kunstind., 6.)

Jouin, H. Richard Jarry, orfèvre. (Revue de l'art franç. anc. et mod., 1890, 10. 11.)

Jungmann, E. Der kunstgewerbliche Werth der Tapete und die kleinen Reclamebücher. (Tapeten-Ztg., 6.)

Kisa, A. Aus dem Schlosse zu Detmold. (Kunstgewerbebl., Mai.)

Klein, V. Nationales Kunstgewerbe. (In dän. Sprache.) (Tidsskr. f. Kunstind., 5.)

Kleist, F. Ein Abschnitt aus dem Manuscript: „Die Thonbildnerei der alten Völker, insbesondere der Griechen und Römer." (Zeitschr. des Ver. deutscher Zeichenlehrer, 8.)

Krell, P. F. Mittelalterliche Wohnungsausstattung und Kleidertracht in Deutschland. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver. München, XL, 1 2.)

Kunst, die, des Blinddruckes, der Handvergoldung und der Ledermosaik. (Monatsschr. für Buchbinderei, 1.)

Kunstgewerbe, das, in Japan. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 3.)

Kunstschätze aus Tirol. (In 3 Abtheil.) 1. Abth. Malerische Innenräume. Heliogravuren nach photographischen Aufnahmen von O. Schmidt in Wien. Mit erläut. Texte von J. W. Deininger. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. gr.-f⁰. 10 Bl. mit 4 S. Text. Wien, A. Schroll & C. M. 14. —.

Lewis Hind. C. Lace. (The Art Journal, 3.)

Linke, F. Sèvres und das moderne Porzellan. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 192. — Mitth. des Oesterr. Museums, N. F., VI, 4.)

Luthmer, F. Schmiedeeisernes Kirchengeräth. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 10.)

Madaune, de. Le Grand Orgue de l'église Saint-Séverin, à Paris, reconstruit par MM. E. et J. Abbey, de Versailles. 8⁰, 16 p. Paris, Belin frères. fr. —. 50.

Maindron. Les armes artistiques au XVe siècle. (L'Art pour tous, 2.)

Marx, R. Le Salon et l'art industriel. (L'Art pour tous, 1.)

Maurer, J. Einrichtungen der Gemächer des Prinzen Eugen von Savoyen in Schlosshof. (Ber. u. Mittheil. des Alterthumsver. in Wien, XXVI, 3.)

Mayer, F. M. Zur Geschichte der Industrie Böhmens. (Wiener Abendpost, 64 ff.)

Melani, A. Svaghi artistici femminili, ricami, pizzi, gioielli, ventagli, specchi e vetri di Murano. 4⁰, 318 p. con 16 tav. e 81 figure, legatura artistica, con astuccio. L. 18. —.

Mély, F. Les vêtements de Saint-Thomas de Canteloup à Lisieux. (Revue de l'art chrét., IVe sér., II, 2.)

Mc Millan, W. G. A Treatise on Electro-Metallurgy, embracing the application of Electrolysis to the Plating, Depositing, Smelting, and Refining of various Metals, and to the reproduction of printing surfaces, Art Work, etc. With numerous Illustrations. 8⁰, p. 398. London, Griffin. 10 sh. 6 d.

Mengelberg. Muster für die innere Ausstattung einer Sacristei. (Zeitschrift f. christl. Kunst, IV, 1.)

Metal Worker's Handy-book of Receipts and Processes: being a Collection of Chemical Formulas and Practical Manipulations for the Working of all the Metals and Alloys, incl. the Decoration and Beautifying of Articles manufactured therefrom, as well as their Preservation. Edit. from various Sources by Will. T. Brannt. Illustrated. 8⁰. London, Low. 12 sh. 6 d.

Mettig, C. Das älteste Amtsbuch der Schmiede zu Riga und der Schragen derselben von 1578. gr. 8⁰, 37 S. Riga, Kymmel. M. 1. —.

Meyer, E. Amoretten und decorative Frauengestalten. 1. Lfg. gr.-f⁰. (4 farb. Taf.) Berlin, Claesen & Co. M. 8. —.

Michon, E. Les Poids anciens du Musée du Louvre. 8⁰, 37 p. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Möbel aus dem Herrenhause der Allgem. land- und forstwirthsch. Ausstellung in Wien, 1890. f⁰. 14 Lichtdruck-Taf. Wien, Schroll & Co. M. 12. 50.

Moes, E. W. Oud-Hollandsche Diamantwerken. (Oud-Holland, VIII, 4.)

Mowat. Notice de quelques bijoux d'or au nom de Constantin. 8⁰, 16 p. avec fig. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.

Münzenberger, E. Der polychrome Schmuck der alten gothischen Altarschreine. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 1.)

Neumann, W. A. Pokoschin, ein alter Stoffname. (St. Leopold-Blatt, 4.)

N(yrop), C. October-Ausstellung des Industrie-Vereines. (In dän. Spr.) (Tidsskr. f. Kunstind., 6.)

Obogl, O. Die Mode und die Kunstmöbel-Industrie. (Wiener Möbelhalle, 7.)

Ornamentik, über arabische. (Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, 3 u. 4.)

Orsi, P. Une funebri cretesi dipinte nello stilo di Micene: memoria. 4⁰. Col. 32, con 2 tav. Roma, tip. dell' accad. dei Lincei, 1890.

Pendant, über ein, des Hildesheimer Teppichs im Mährischen Gewerbemuseum. (Mittheil. d. Mähr. Gewerbemus. in Brünn, 4.)

Penet, L. Amoretten und decorative Figuren. Compositionen z. Verzieren von Kunstgegenständen. 2. Folge. gr. 4⁰. 10 Lichtdruck-Taf. Berlin, Claesen & Co. M. 14. —.

Pereira, A. Tempera- und Majolika-Malverfahren. (Keim's Techn. Mitth. f. Mal., 117—119.)

Perrossier, C. Les Tapisseries de l'église Saint-Bernard de Romans. Notice hist. et descript. 8⁰, 22 p. Valence, impr. valentinoise.

Pingaud, L. Les Premières Origines de l'horlogerie comtoise. 8⁰, 13 p. Besançon, impr. Jacquin.

Prokop. Der Bucheinband als kunstgewerbliches Object. (Mitth. d. Mähr. Gewerbe-Mus. in Brünn, 4.)

Remesch, W. Ueber Holzsculptur an d. Pariser Weltausstellung von 1889. (Mitth. des Tirol. Gew.-Vereins, 1. 2.)

Restaurirung, die, eines alten gestickten Ornates. (St. Leopold-Blatt, 3.)

Rococo-Tafelgeschirr, von einem, und dem Auftragen der Speisen im vorigen Jahrhundert. (Sprechsaal, 8.)

Rosenberg, M. Die Cappenberger Schale. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 12.)

Schauermann, F. L. Wood Carving in Practice and Theorie as applied to Home Arts. With Notes on Design having special application to Carved Wood in different styles. With 224 Illustr., and Preface by Walter Crane. 8⁰, p. 106. London, Chapman. 7 sh. 6 d.

Scheerbart, P. Die heutige Goldschmiedekunst. (Das Kunstgewerbe, 11.)

Schliepmann, H. Unser Zimmer. (Der Kunstwart, 11.)

Schmuck, über normannischen. (Bayer. Gew.-Ztg., 5.)

Schnütgen, A. Ceremonienschwert des 15. Jahrhunderts im Kölner Dom. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 10.)

— Holzgeschnitzter Baldachin, flandrisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. (Zeitschr. f. christl. Kunst, III, 11.)

— Neue Vorbilder für Kirchenausstattung im alten Geiste. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 1.)

— Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, 14. Jahrhundert. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 2.)

— Silberschale des 14. Jahrhunderts im Privatbesitz zu Köln. (Zeitschr. f. christl. Kunst, IV, 2.)

Schricker. Mikroskopische Motive für d. Ornamentik der Gewebe. (Gewerbehalle, 5.)

Schwicker, J. H. Ungarns Industrie, Handel und Verkehr im Jahre 1889. (Ungar. Rev., 3.)

Silberfunde und Ringe mit Schiebern. (Mitth. d. anthropol. Ver. in Schleswig-Holstein, 4.)

Stammler, J. Die St. Vincenz-Teppiche des Berner Münsters. 8⁰, 66 S. Luzern, Räber.

— Königsfelder Kirchenparamente im historisch. Museum zu Bern. (Berner Taschenbuch, 1891.)

Stockbauer, J. Der bayerische Wald und seine Industrie. (Bayer. Gewerbe-Ztg., 1.)

Stoffe, alte mustergiltige. Photographische Reproductionen nach Originalen. 40 Taf. gr. 4⁰. Berlin, Claesen & Co. M. 45. —.

Stotz, P. Decorations-Gegenstände in Wismutmalerei. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 8.)

Surgeon R. Shore. Wood carving in Nepal. (The Journal of Ind. Art, April.)

Tapisserie mosaïque de bois. (Figuier, L'année scientifique, 34e année.)

Teppiche, orientalische. (Handelsmuseum, 14.)

Teppichweberei, die persische. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 4. — Zeitschr. d. Bayer. Kunstgewerbe-Ver. München, XL. 1. 2.)

T(öpfer). Ein Bremer Altarkelch. (Mittheil. d. Gewerbemuseums z. Bremen, 3.)

Töpferkunst, japanische. (Mittheil. des Mähr. Gewerbemus. in Brünn, 3.)

Tonndorf, E. Der Gold-, Relief- u. Blinddruck. Ein praktisches Hand- und Hilfsbuch, mit einem Anhang: Die Herstellung von Imitationsdrucken. (Aus: „Arbeiten d. Vergoldepresse".) gr. 8⁰, 92 S. mit Abbildung. Stuttgart, Leo. M. 2. 50.

Vorbilder-Hefte aus dem königl. Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, hrsg. und mit Text von J. Lessing. 12. Heft. gr.-f⁰. Berlin, Wasmuth. M. 10. —. Inhalt: Italienische Truhen. XV.—XVI. Jahrhundert. (14 Lichtdr.- u. lith. Taf. mit 2 Bl. Text.)

Wein- und Biergeschirr (Wappengläser) im Besitze des Alex. von Dachenhausen in Rudolstadt. Mit 1 Taf. (Der deutsche Herold, 2.)

Weisse, R. Dresdner alte Schmiedearbeiten des Barock u. Rococo. Zeichnerische u. photogr. Aufnahmen. (In 3 Lfgn.) 1. Lfg. f⁰. (10 Taf. in Lichtdr.) Dresden, Gilber's Verl. M. 10. —.

Wernicke, E. Das Zeitglöcklein. (Christlich. Kunstblatt, 3.)

Zschille, R. u. R. **Forrer.** Der Sporn in seiner Formen-Entwicklung. Ein Versuch zur Charakterisirung u. Datirung der Sporen unserer Culturvölker. gr.-f⁰, 25 S. mit 188 Abbild. auf 20 Taf. Berlin, P. Bette. M. 24. —.

IX. Kunsttopographie, Museen, Ausstellungen.

Bach. Ausgrabungen, Entdeckungen u. Restaurationen in den Jahren 1878—87. (Württemb. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., XIII, 1—3.)

Bädeker, K. Palästina und Syrien. Handbuch für Reisende. 3. Auflage. Leipzig, Bädeker. M. 12. —.

Barelli. Monumenti comaschi. Parte I (La cattedrale di Como), disp. X; parte II (Altri monumenti), disp. IX. (f⁰, 10 tav.) Como, Fustinoni. L. 2. 50.

Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens. Im Auftrage der Regierungen von Sachsen-Weimar-Eisenach etc., bearbeitet von P. Lehfeldt.

8. Heft. Lex.-8⁰. Jena, Fischer. M. 6. —. Inhalt: Herzogthum Sachsen-Coburg u. Gotha. Amtsgerichtsbezirk Gotha. Mit 8 Lichtdruck-Bildern u. 28 Abbild. im Texte. V, 191 S.

Gauthier, P. Pays de France. (L'Art, 640.)

Godeffroy, R. Streifzüge durch d. Ausstellungen des Jahres 1890. (Wochenschr. des n.-österr. Gewerbe-Vereins, 10.)

Handbuch der Kunstpflege in Oesterreich. Auf Grund amtlicher Quellen hrsg. im Auftrage d. k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht. 8⁰, IX, 333 S. Wien (Manz). M. 4. —.

Haverfield, F. Notes on some museums in Galicia and Transilvania. (The archæol. Journ., 1891, N⁰ 189.)

J. H. Das schweizerische Landes-Museum. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgew.-Ver., Beibl. 2.)

Kunstaufträge d. österr. Unterrichtsministeriums. (Kunstchronik, N. F., II, 13.)

Näher, J. Die Baudenkmäler d. unteren Neckargegend u. des Odenwaldes. Aufnahme, Autographie und Beschreibung. 1. u. 2. Heft. qu.-hoch 4⁰. (à 8 Taf.) Heidelberg, vorm. Weiss' Sort. à M. 2. —.

Peterssen, F. K. Die bildende Kunst in Frankreich. (Unsere Zeit, 6.)

Renan, A. L'Art arabe dans le Maghreb: Kaïrouan. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

Wankel, Archäologische Wanderungen in der Umgebung von Olmütz. (Mitth. d. k. k. Centr.-Comm., N. F., XVI, 4.)

Wyzewa, T. Le mouvement des arts en Allemagne et en Italie. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Agram.
— Ausstellung, eine, in Croatien. (Ackermann's Illustr. Wiener Gewerbe-Ztg., 9. — Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 192.)

— **X.** Kunstausstellung in Agram. (Kunstchronik, 26.)

Alger.
— **Marye**, G. Les Musées d'Alger. Exposit. permanente. Société des beaux-arts, Bibliothèque-Musée. 8⁰, 8 p. Paris, Cerf.

Amsterdam.
— **Gonse**, L. Les Chefs-d'œuvre du Musée d'Amsterdam. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

Antwerpen.
— **Rooses**, M. Het nieuw Antwerpsch Museum. (De Gids, Juni.)

Bamberg.
— **P.** Die Sammlung Buchner in Bamberg. (Kunstchronik, 26.)

Bar-le-Duc.
— Liste des dons et acquisitions du musée de la ville de Bar-le-Duc du Ier janvier 1890 au 31 déc. 1890. 8⁰, 22 p. Bar-le-Duc, impr. de l'Indép. de l'Est.

Basel.
— **Meyer**, F. Geschichte d. öffentlichen Kunstsammlungen zu Basel. (Basler Jahrb., 1891.)

Benevento.
— **Meomartini**, O. I monumenti e le opere d'arte delle città di Benevento. Benevento 1889—1890.

Berlin.
— Ausstellung des Raschdorff'schen Domentwurfes. (Centralbl. d. Bauverwaltung, 9 a. 10.)

— Besuch, ein neuer, im Hohenzollern-Museum zu Berlin. (Allg. Militär-Ztg., 10. 11.)

— Correspondance, la, des peintres français et allemands au sujet de l'exposition de Berlin. (Chron. des arts, 13.)

— **Dietrich**, W. Berliner internationale Kunst-Ausstellung. (Die Nation, 36 ffg.)

Berlin.
— Eröffnung, zur, der internationalen Kunst-Ausstellung in Berlin. (D. Kunstwart, IV, 16.)

— Führer, praktischer, durch die internationale Kunst-Ausstellung Berlin 1891. 12⁰, 62 S. mit Abbild. Berlin, J. H. Maurer-Greiner. M. —. 50.

— **G.**, C. Die französische Kunst-Ausstellung bei Gurlitt. (Die Gegenwart, 16.)

— Innen-Ausstattung, von der, des Reichstagsgebäudes in Berlin. (Illustr. kunstgewerbl. Zeitschr. f. Innendecor., 4.)

— Jubilee Art Exhibition at Berlin. (The Athenæum, 3315. 3316.)

— Kunst-Ausstellung, die Berliner. (Preuss. Jahrbücher, 5.)

— Kunst-Ausstellung, die internationale, in Berlin. (Wiss. Beil. der Leipziger Ztg., 68.)

— Kunst-Ausstellung, zur Berliner. (Die Grenzboten, 9.)

— **R.**, A. Aus den Berliner Kunstausstellungen. (Kunstchronik, 19. — Zeitschr. f. bildende Kunst, März.)

— **Rosenberg**, A. Die internationale Kunst-Ausstellung in Berlin. (Kunstchronik, 26 fg. — Die Grenzboten, 24 ffg.)

— Sculpturen, die, von Sendjirli im Berliner Museum. (Berl. philol. Wochenschrift, 26.)

— **Springer**, J. Die internationale Kunstausstellung in Berlin. (Die Kunst f. Alle, 18.)

Blandford.
— **Payne**, G. Mr. Henry Durden's local collection at Blandford, Dorset. (The Journ. of the British archæol. Assoc., XLVII, 1.)

Bochum.
— **Darpe**, F. Bochum im 16. Jahrhundert. (Zeitschrift f. vaterländ. Gesch. u. Alterthumskde. Westfalens, Bd. 48.)

Bologna.
— **Gatti**, A. Guida del cimiterio di Bologna, detto la Certosa. 16⁰, 119 p. Bologna, tip. di L. Andreoli, 1890. L. 1. —.

Bonn.
— **Löschcke**, G. Erwerbungsberichte d. deutsch. Universitäts-Sammlungen. (Arch. Anzeig., 1.)

— **Schrattenholz**. Das Beethoven-Museum in Bonn. (Die Gegenwart, 7.)

Brünn.
— Bericht über das Franzens-Museum im Jahre 1889. (Mitth. d. k. k. Mähr.-Schles. Gesellsch. f. Ackerbau, Natur- u. Landeskde. in Brünn, 1890, 9.)

Budapest.
— **Steinitzer**, M. Das Ungarische Handelsmuseum. (Handelsmuseum, 8.)

— Thon-, Cement-, Asphalt- und Steinindustrie-Ausstellung, temporäre, in Budapest. (Centralblatt f. Glasind. u. Keramik, 185.)

Chicago.
— Weltausstellung, die, in Chicago 1893. (Handelsmuseum, 8.)

Dresden.
— Ausstellung, die keramische, des Gewerbevereines zu Dresden. (Centralbl. für Glasind. u. Keramik, 192.)

— Ausstellung für Keramik in Dresden. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 189.)

— **Seidlitz**, W. Die Spitzer'sche Sammlung altmeissener Porzellane. (Kunstchronik, 21.)

— **Treu**, G. Antiken im Privatbesitz zu Dresden. (Archäol. Anzeiger, 1.)

— — Aus der Dresdener Sculpturensammlung. (Berl. philolog. Wochenschr., 18.)

— — Die Sammlung der Abgüsse im Albertinum zu Dresden. (Archäol. Anzeiger, 1.)

Düsseldorf.
— Jahresausstellung, die, der Düsseldorfer Künstlerschaft. (Die Kunst f. Alle, 13.)

Edinburgh.
— Ausstellung, heraldische, in Edinburgh. (Der deutsche Herold, April.)

Florenz.
— Catalogo delle pitture nella r. galleria degli uffizi a Firenze riprodotte col sistema isocromatico, con l'aggiunta degli affreschi e sculture, pubblicate per cura dei fratelli Alinari. 4⁰, p. 28. Firenze, tip. di G. Barbèra.

Frankfurt a. M.
— **H.**, U. Neue Erwerbungen des Städel'schen Kunstinstitutes zu Frankfurt a. M. (Allgem. Ztg., 104 ff.)

Freiburg (Schweiz).
— Notre musée cantonal. (Étrennes nouv. Fribourg. Fribourg 1891.)

Graz.
— Verein, der Steiermärkische, zur Förderung der Kunstindustrie in Graz. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., VI, 6.)

Hamburg.
— Ausstellungen, Hamburgische, seit 100 Jahren. (Adressbuch d. Kunstgewerbevereins zu Hamburg, 1891.)
— Museum, das, f. Kunst u. Gewerbe. (Adressbuch d. Kunstgewerbever. zu Hamburg, 1891.)

Karlsruhe.
— **O. M.** Deutsche Fächer-Ausstellung 1891. (Kunstchronik, 20.)

Lausanne.
— **Martin,** L. Catalogue guide du musée. (Assoc. pro Aventico, Bull. 3.)

Leipzig.
— Kunstakademie, die neue, in Leipzig. (Kunstchronik, 20.)
— **Schreiber,** T. Sammlung Herfurth in Leipzig. (Archäolog. Anzeiger, 1.)

London.
— Acquisitions of the British Museum. (The classical Review, V, 3.)
— **Barth,** T. Die deutsche Ausstellung in London. (Die Nation, VIII, 21.)
— Gallery, the New. (The Athenæum, 3315.)
— Guelph Exhibition, the. (The Athenæum, 3302.)
— **Maxwell.** Ancient Lights in the Guelph Exhibition. (Blackwood's Edinb. Magaz., März.)
— New Gallery, 1891. A Complete Illust. Catalogue. Summer Exhibition. With Notes by H. Blackburn. 8⁰, sd. Chatto and Windus.
— **Phillips,** C. Correspondance d'Angleterre: La „Guelph Exhibition" à la New Gallery et l'Exposition des Maîtres Anciens à la Royal Academy. (Gaz. des B.-Arts, mars.)
— Royal Academy Pictures, 1891. In 3 Pts. Pt. 1. Cassell.
— Society, the, of Painters in Water Colours. (Te Athenæum, 3313.)

Lübeck.
— Dom, der, zu Lübeck. 20 Blatt Abbildungen nach Aufnahmen des Architekten F. Münzenberger u. des Photogr. Johs. Nöhring. Text von T. Hach. Hrsg. vom Vereine von Kunstfreunden und vom Vereine f. Lübeckische Geschichte u. Alterthumskunde. gr.-f⁰, IV, 35 S. mit Abbild. Lübeck, 1888. Berlin, Wasmuth. In Mappe. M. 21. —.

Mailand.
— **Frizzoni,** G. Il Museo Borromeo. (Archivio stor. dell' arte, IX, X.)

Mailand.
— Catalogo ufficiale illustrato della prima esposizione triennale alla Regia Accademia di Belle Arti di Brera. 8⁰, 78 p. con 80 illustrazioni. Milano. L. 4. —.
— **Melani,** A. La „Esposizione libera di belle arti" ossia la Esposizione di Salvataggio a Milano. (Arte e storia, 13.)
— — Prima esposizione triennale di Brera. Il quadro del Previati. (Arte e storia, 11.)

Moskau.
— „Ausstellung", eine „internationale permanente", in Moskau. (Gewerbehalle, 5.)
— Ausstellung, die französische, in Moskau. (Preuss. Jahrb., 6.)
— Ausstellung, internationale permanente, in Moskau. (Centralbl. f. Glasind. u. Keramik, 184.)
— Exposition, l', française à Moscou. (La Nouvelle Revue, 1 avril.)

München.
— Ausstellung, die, in der königl. Residenz in München. (Wiener Abendpost, 76.)
— Sonderausstellung, Münchener. (Der Kunstwart, IV, 13.)
— Weihnachts-Ausstellung im Kunstgewerbehaus. (Zeitschr. d. bayer. Kunstgewerbe-Ver., Beiblatt 1891, 1.)

New-York.
— Métropolitan Museum, le, à New-York. (Chron. des arts, 16.)

Nürnberg.
— Abtheilung, die keramische, des Bayer. Gewerbemuseums in Nürnberg. (Sprechsaal, 11.)
— **Essenwein,** A. Zur Beurtheilung der äusseren Verhältnisse des Germanischen Museums. (Mittheil. a. d. German. Nationalmus., 2.)
— **P. R.** Kunstausstellung in Nürnberg. (Kunstchronik, 26.)

Olmütz.
— **Nowak,** A. Kirchliche Kunst-Denkmale aus Olmütz. Hrsg. vom Kaiser Franz Josef-Gew.-Museum in Olmütz. f⁰, IV, 35 S. mit Abbild. u. 25 Lichtdr.-Taf. Olmütz, Hölzl.

Palermo.
— **La Lumia,** J. Palermo, il suo passato, il suo presente, i suoi monumenti. 16⁰, 300 p. Palermo. L. 2. 50.

Paris.
— Acquisitions, les nouvelles, du Musée du Louvre. (Chron. des arts, 14.)
— **Audebrand,** P. Les Salonniers depuis cent ans. (L'Art, 642.)
— **Benedite,** L. Salon de 1891: La peinture au Salon des Champs-Élysées. (L'Art, 647.)
— **Bonnard,** L. Rapport de M. L. Bonnard, dessinateur lithographe, délégué du syndicat de la lithographie, gravure, plume, crayon, chromolithographie, autographie, taille-touce, photogravure, de la ville de Lyon à l'Exposition univ. de Paris en 1889. 8⁰, 12 p. Lyon, impr. Plan.
— **Brandes,** O. Die beiden Pariser Salons. (Die Kunst f. Alle, 18.)
— Catalogue de la treizième exposition de la Société d'aquarellistes français (1891). 8⁰, 63 p. avec grav. Paris, impr. Jouaust.
— Catalogue, Illustrated, of the National Society of the Fine Arts, Paris, 1891. 8⁰, sd. Chatto and Windus.
— Catalogue illustré de peinture et sculpture. Salon de 1891. In-8⁰. Baschet. fr. 3. 50.
— Catalogue illustré des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Champ de Mars le 15 mai 1891. (Exposition nationale des Beaux-Arts.) In-8⁰. Nilsson. fr. 3. 50.

Paris.

— Catalogue of the Paris Salon. Containing 400 Reproductions in Facsimile after the Drawings of the Artists. 8°. Chatto and Windus.

— **Chabbert**, G. Notes sur l'Exposition militaire de 1889 à l'esplanade des Invalides. In-4°. P. Dupont. fr. 10. —.

— **Choquet**. Exposition univers. intern. de 1889 à Paris. Rapport du jury international, publiés sous la direction de M. Alfred Picard. Classe 10: Papeterie, reliure, matériel des arts de la peinture et du dessin. 8°, 284 p. Paris, impr. nationale.

— **Colen**, P. Exposition universelle internationale de 1889, à Paris. Rapports du jury international publiés sous la direction de M. Alfred Picard, rapporteur général. Classe 5 bis: Enseignement des arts du dessin. 8°, 130 p. Paris, impr. nationale.

— Collection A. Arosa. (Chron. des arts, 21.)

— Collection de M. de Leemans. (Chron. des arts, 14.)

— Collection de M. G.-M. Kinen. (Chron. des arts, 15.)

— Collection de M. le baron de Ménascé. (Chronique des arts, 10.)

— Collection de M. de Valpinçon. (Chronique des arts, 19.)

— Collection J. Hauptmann. (Chron. des arts, 19.)

— Collection Julien Greau. Terres cuites grecques, vases peints et marbres antiques dont la vente aura lieu etc. (11.—16. Mai.) Catalogue orné de 75 planches, dont six en couleurs, et 116 vignettes. Paris 1891. 292 S. (Text von W. Froehner.) fr. 50. —.

— Collection, la, Baur au musée Carnavalet. (Chron. des arts, 10.)

— Collection L. Watelin. (Chron. des arts, 14.)

— Collection Paul Rattier. (Chron. des arts, 17.)

— Collection Ph. Burty. Objets d'art japonais et chinois qui seront vendus dans les galeries Durand-Ruel, du 23 au 28 mars 1891. (Notice par S. Bing.) 8°, 320 p. avec grav. dans le texte et hors texte. Paris, impr. Charmerot.

— Collection Ph. Burty. Tableaux, aquarelles, dessins. (Chron. des arts, 11.)

— Collection Ploquin. (Chron. des arts, 10.)

— Collections O*** et vicomte de B***. (Chron. des arts, 23.)

— **Darric**. Salon de 1891: La Peinture à l'Exposition des Champs-Élysées. (La Nouvelle Revue, 1 mai.)

— **Enault**, L. Paris-Salon 1891 (Champs-Elysées). Avec 40 phototypies. In-8°. Bernard. fr. 7, 50.

— Exposition annuelle de la Société des pastellistes français (7e année), ouverte galerie George Petit, le 4 avril 1891. 16°, 31 p. Paris, Ménard et Co.

— **G.**, L. Musée du Louvre. (Chronique des arts, 23.)

— **Gabillot**, C. Le musée Guimet et les religions de l'Extrême-Orient. (L'Art, 642.)

— **Gardel**, F. Rapport de Mr. F. Gardel, délégué des ouvriers parqueteurs de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 4 p. Lyon, impr. Plan.

— **Giraud**, L. et **B. Desbenoit**. Rapport des délégués de la corporation des serruriers de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 12 p. Lyon, impr. Plan.

— **Giraud**, S. et **C. Kiehl**. Rapport des délégués de la chambre syndicale des ouvriers ébénistes de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 29 p. Lyon, impr. Plan.

Paris.

— **Gonse**, L. Expositions diverses à Paris. (Gaz. des B.-Arts, mai.)

— **Hénard**, E. Exposition universelle de 1889. Le Palais des machines (architecte: F. Dutert). Notice sur l'édifice et sur la marche des travaux. gr. in-4° avec 41 fig. Librairies-Imprimeries réunies. fr. 6. —.

— **Jacta**, J. Exposition universelle de 1889. Étude et Rapport techniques sur la bijouterie. 4°, 38 p. Paris, impr. Davy.

— **Lacombe**, E. et **Padey**. Rapport des délégués de la tapisserie lyonnaise à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 23 p. Lyon, impr. Plan.

— **Massin**, O. Exposit. univers. de 1889. Étude et Rapport techniques sur la joaillerie. 4°, 88 p. Paris, impr. Davy.

— **M(olinier)**, E. Musée du Louvre. (Une nouvelle salle conservée aux arts du métal.) (L'Art, 640.)

— Museum Carnavalet, das, in Paris. (Corresp.-blatt d. Gesammtver. d. deutschen Geschichts- u. Alterthumsvereine, Mai—Juni.)

— Nouvelles acquisit. du Louvre: I. Schlumberger, Un triptíque byzantin en ivoire. II. Courajod, Le groupe en cire de Pierre-François-Grégoire Giraud. (Gaz. des B.-Arts, avril.)

— **Penelle**. Rapport du délégué de la chambre syndicale des ouvriers sculpteurs de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 8 p. Lyon, impr. Plan.

— Rapport du jury de la classe 10 de la deuxième exposit. internat. des sciences et des arts industriels. (Photographie, épreuves, appareils, prod.) 8°, 20 p. Paris, impr. Imbert.

— **Robelin**. Rapport industriel du délégué ouvrier de la garniture de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 5 p. Lyon, impr. Plan.

— Salon, the, of the Champs Élysées. (The Athenæum, 3315.)

— **Schwab**, M. La Collection Strauss, au musée de Cluny. (Gaz. des B.-Arts, mars.)

— **Silvestre**, A. Le Nu au Salon de 1891. Avec 32 phototypies. In-8°. Bernard. fr. 5. —.

— Spitzer, la collection. Tome 2: Les Émaux peints, notice par C. Popelin; les Meubles et Bois sculptés, notice par E. Bonnaffé; les Faïences de Saint-Porchaire, notice par E. Bonnaffé; les Faïences de B. Palissy, notice par E. Molinier; la Serrurerie, notice par H. d'Allemagne; les Cuirs, notice par A. Darcel. f°, 231 p. avec grav. et 57 pl. Paris, May et Motteroz.

— Troisième exposition de la Soc. des peintres-graveurs français, ouverte galeries Durand-Ruel, du 4 au 30 avril 1891, de dix heures du matin à six heures du soir. 16°, 72 p. Paris, impr. Ménard et Co.

— **Valat**, M. Rapport du délégué des ouvriers en instrum. de musique (cuivre) de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris en 1889. 8°, 18 p. Lyon, impr. Plan.

— **Valette**, A. Rapport du délégué du syndicat des ouvriers imprimeurs lithographes de la ville de Lyon à l'Expos. univ. de Paris 1889. 8°, 18 p. Lyon, impr. Plan.

Pyritz.

— **Marseille**. Beschreibung der ägyptischen Alterthümer des Gymnasiums. Progr. d. Gymnas. zu Pyritz. 4°, 14 S. mit 1 Taf. Abbild.

Reims.

— **Bourgeois**, A. Reims artiste. Visite à l'exposition de peinture, sculpture, architecture,

gravure et lithographie. 8⁰, 28 p. Châlons, Martin frères. fr. —. 60.

Riga.
— **Löwis of Menar,** C. Das Domklostermuseum in Riga. (Baltische Monatsschrift, 4.)

Rom.
— **Bertoglio-Pisani,** N. Un nuovo ed un vecchio museo. 16⁰, p. 86. Milano, Ulrico Hoepli edit. L. 1. 50. (I. Il nuovo museo nazionale di Villa Giulia a Roma. II. Il museo Correr a Venezia.)

— **Schulze,** F. O. Das Museo artistico industr. zu Rom. (Kunstgewerbebl., April.)

— — Die neuen Museen Roms. (Zeitschr. des Bayer. Kunstgewerbe-Ver., Beibl. 2.)

— **Visconti,** L. C. Descrizione dei monumenti di scultura del museo Ludovisi. (Roma) 1891. 8⁰, 39 S.

— **Wyndham Cronly.** The Capitol: descriptive catalogue, with appendix of the studios of the principal artists in Rome, after official documents. 16⁰, p. 172. Rome, published by L. Piale. L. 2. —.

Rostock.
— Entscheidung, zur, des Wettbewerbes für Entwürfe zu einem Museum in Rostock. (D. Bau-Ztg., 18. 19.)

— Entwurf zu einem Kunst- und Alterthums-Museum f. Rostock. (Deutsche Bau-Ztg., 38.)

Salzburg.
— **Schwarzbach,** J. Juvavum. (Oesterreich. Jahrb., 1891, S. 83.)

Sens.
— **Trou,** M. Le Musée de Sens. 8⁰, 6 p. Versailles, impr. Cerf et fils.

Stockholm.
— **Karlsburg,** B. Das nordische Museum in Stockholm. (Allgem. Kunstchronik, 6.)

— **Wittmann,** P. Das „Nordische Museum" zu Stockholm. (Allgem. Ztg., 361, Beil.)

Stuttgart.
— **Freihofer,** A. Die internationale Gemälde-Ausstellung in St. (Die Kunst f. Alle, 13.)

— Kunstausstellung, die Stuttgarter internationale. (Kunstchronik, 22.)

— Kunst, die religiöse, in der internationalen Ausstellung in St. (Christl. Kunstbl., 5.)

— Landes-Schulausstellung, zur württemberg., zu Stuttgart im Jahre 1889. (Zeitschrift f. gewerbl. Unterricht, 11.)

— **Svoboda,** A. Die internationale Ausstellung in Stuttgart. (Das Magazin f. Literatur, 13.)

— Urtheil, ein schweizer, über die württemberg. Landes-Schulausstellung in Stuttgart 1889. (Wieck's Gewerbe-Ztg., 10.)

Tournai.
— Musée de peinture et musée archéologique de la ville de Tournai. Guide du visiteur. 18⁰, 20 p. avec vig. Tournai, Vasseur-Delmée. fr. —. 20.

Tours.
— Album de l'exposition retrospective de Tours (1890), publié sous les auspices de la Société archéologique de Touraine, par Léon Palustre. 4⁰, XII, 128 p. et pl. Tours, Péricat.

Triest.
— **Falke,** J. Die kunstgewerbliche Ausstellung in Triest. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 5. — Wiener Ztg., 84.)

— **Leisching,** E. Internationale Kunsgewerbe-Ausstellung in Triest. (Wien. Abendpost, 78.)

Troyes.
— Catalogue descriptif et raisonnée des émaux peints du musée de Troyes, dressé par Louis Le Clert. 8⁰, 43 p. Troyes. fr. —. 50.

Turin.
— **Alproni,** M. A. Piccola guida alla r. armeria antica di Torino. 16⁰, 35 p. Torino, Operaia.

Venedig.
— **Bertogli-Pisani,** N. Un nuovo ed un vecchio museo. 8⁰, 86 p. Milano, Hoepli. L. 1. 50.

Wien.
— Ausstellungen 1890 u. 1891 (im Oesterr. Museum). (Blätter f. Kunstgewerbe, 4.)

— **Bük,** J. Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereines in Wien. (Sprechsaal, 4.)

— Costüm-Ausstellung, die, im k. k. Oesterr. Museum. (Allgem. Kunstchronik, 3.)

— **Falke,** J. Die Ausstellung historischer und nationaler Costüme im Oesterreich. Museum. (Mitth. des k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 3 fg. — Wiener Ztg., 18 ff.)

— — Die photograph. Ausstellung im Oesterr. Museum. (Mitth. des Oesterr. Mus., N. F., VI, 6. — Wiener Ztg., 106.)

— Führer durch die Costüm-Ausstellung (im k. k. Oesterr. Museum für Kunst und Industrie) 17. Januar bis 30. März 1891. Mit einem Vorwort von J. v. Falke. 8⁰, XI, 34 S. Wien, Oesterr. Museum. fl. —. 20.

— **J. L.** Ausstellung des Wiener Künstlerclubs. (Zeitschr. f. bild. Kunst, März.)

— Jahresbericht des k. k. Oesterr. Museums für Kunst u. Industrie für 1890. (Mitth. d. Oesterr. Museums, N. F., VI, 5.)

— Künstlerhause, im, in Wien. (Allg. Kunstchronik, 7.)

— **Langl,** J. Die Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. (Kunstchronik, 24.)

— L'exposition du costume à Vienne. (Revue des arts décor., 9.)

— **R. T.** Die Teppich-Ausstellung im k. k. Handelsmuseum. (Wiener Möbelhalle, 8.)

— **Riegl,** A. Die Ausstellung oriental. Teppiche im k. k. Oesterr. Handelsmuseum. (Mitth. d. k. k. Oesterr. Museums, N. F., VI, 6.)

— Teppich-Ausstellung, die, im k. k. Oesterr. Handelsmuseum. (Die Presse, 92. — Oesterr. Monatsschrift f. d. Orient, Jan.)

Wiesbaden.
— **A. K.** Textil-Museum in W. (Tap.-Ztg., 6.)

Zürich.
— Ausstellung, erste schweizerische, d. gewerblichen Fortbildungsschulwesens in Zürich 1890. Verhandlungen d. Schlussconferenz, Protokoll, allgemeine Berichte der Fachexperten u. Voten. Auf Veranstalten des schweiz. Industrie-Dep. veröffentlicht von d. Ausstellungs-Commission. 4⁰, 71 S. Zürich 1891.

— Katalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. I.—II. Theil. gr. 4⁰, Zürich, 1890. (Leipzig, Hiersemann.) M. 10. 40.

— Katalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich. I—III. Theil. gr. 4⁰. Zürich 1890. (Leipzig, Hiersemann.) M. 8. —. Inhalt: I. Vorrömische Abtheilung, von R. Ulrich. (XIV, 215 S. mit 17 Lichtdr.-Taf.) — II. Griechisch-italienisch-römische Abtheil. Assyr.-ägyptische Abtheil., von R. Ulrich u. A. Heizmann. (IV, 156 S. mit 12 Lichtdr.-Taf.) — III. Alamanisch-burgundische Gräberfunde. Mittelalterl. Abtheil. (IV, 107 S. mit 15 Lichtdr.-Taf.)

